الدكتور محمد السعدى فرهود

مراجعات فى النقد الأدبى

القاهرة

١٣٩١ هـ — ١٩٧٢ م

دار الطباعة المحمدية
بالأزهر - القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

والحمد لله رب العالمين

يعرض لى أحيانا أن أسائل نفسى فى عدد من مسائل النقد الأدبى ، ويخيل لى — بعد أن أجيل فيها الفكر ، وأداوم النظر — أنى هديت إلى الإجابة عنها .

هاك كثيرا من هذه الأسئلة ، وماعن لى من جوابها .

وقد يرى القارئ فى بعض هذه الإجابات اقتباسات ونقولا لم أشر إليها وإلى مصادرها ، فأرجو أن يعلم القارئ أن هذه الاقتباسات والنقول كانت جزءا من مقروئى ، فحين اقتنعت بها صارت جزءا من تصورى ؛ فإن أوردها فبهذين الاعتبارين .

ومازلت أرى مسائل النقد ترتد إلى الحصافة والذوق ، أكثر من ارتدادها إلى قواعد قارة ومبادئ ثابتة ؛ مما يتيح لمثلى أن يشارك فيها بإبداء الرأى فى هذه « المراجعات » .

والله الموفق ، والهادى إلى سواء السبيل ؟

القاهرة فى | منتصف ذى القعدة ١٣٩١ هـ
أول يناير ١٩٧٢ م

محمد السعدى فرهود

(١)

ماذا يعنى النقد الأدبى ؟

رجعنا إلى معاجم اللغة العربية نكشف عن مادة « النقد » ، وخرجنا منها بعدة معان ، يمكن أن تلصق بالأدب ، فالنقد قد يكون تمييز الأدب ونظره لمعرفة جيده من رديئه ، ويكون وصف الأدب وإبرازه والحديث عنه ، ويكون فحص الأدب واختباره ، ويكون توجيهه وسياسته ، ويكون الأخذ بيد الأدب وصولا به إلى أهدافه وغاياته ، ويكون سبر الأدب ومداومة النظر فيه ، ويكون تنمية الأدب حتى يشب ويعلن عن ذاته ووجوده وقيمته ، ويكون تجريح الأدب والتشهير به وشجب معايبه .

وقد يكون هذا كله . ولا نغالى إذا قلنا : إن هذه المعانى كلها تجتمع فى كلمتين : تحليل الأدب ، وتقويمه .

والتحليل : يعنى تفسير الأدب ، وكشف حيوية النص الأدبى ، سواء أجاءته هذه الحيوية من ذات النص الأدبى مستقلة عما عداها ، أم جاءته من انتمائه إلى جنس أدبى بعينه ، أم جاءته الحيوية من منشئه أم جاءته من اعتبار بيئته ، أو من اعتبار صلته بالميراث الأدبى ، أو الميراث الفكرى .

وليست هذه الحيوية من الأمور المسلمة لكل نص أدبى ، وخاصة إذا أدخلنا فى تقديرنا ماسلف كله . وقد يكون من الخير أن يتعرف الناقد إلى مقدار هذه الحيوية ، ومدى مايؤديه العمل الأدبى للنص الأدبى .

والتقويم : يعنى إظهار ما فى النص الأدبى من قيمة ، ووضعه فى المنزلة الفنية التى يستحقها ، وأخيرا الحكم عليه بالجودة أو الرداءة ، بالحسن أو السوء ، بالجمال أو القبح . ونحن نرفض أن يكيل الناقد الثناء كيلا ، ونرفض أن يقف الناقد من النص الأدبى موقف المناهضة ، وندعو الناقد

أن يكون حاكما عادلا ، يوفى النص الأدبى حقه عليه من البحث والدرس ، وهذا يقتضيه الإلمام بالظروف المختلفة المنوعة ، التى أسهمت فى النص الأدبى المنقود : شخص الأديب ، وثقافته ، وبيئته ، وسائر الملابسات التى تأثر بها ، والمنطق الذى استند إليه الناقد وهو ينقد .

ولا نقبل أن يصدر الحكم على النص الأدبى غفلا من أسبابه ومبرراته بل لابد من أن تذكر هذه الأسباب والمبررات ، بين يدى الحكم ؛ حتى يقنعنا الناقد بأن نقده موضوعى ، وأن تقويمه ـ أو حكمه النقدى ـ سليم لا غبار عليه .

ولا نقبل أن يرسل الناقد نقده على هواه ، أو يغفل التراث النقدى ، فإن للبشرية منذ عهد الإغريق نظرات ناقدة نافذة ، ما تزال إلى اليوم مراداً لطلاب المعرفة ، ومجالا للنقاش والجدال . ولا نريد أن نفرض على الناقد أن يلم بالتراث النقدى كله ، إذ يكفيه أن ينتقى من هذا التراث ما يصنع له منهجا نقديا . وحبذا أن يقتنع الناقد بأن مسلكه حين ينقد ـ ونقصد مسلكه العلمى ـ لا غبار عليه . ولا نمنع أن يجتهد الناقد فيبدى وجهة نظر جديدة ورأيا بدعا ، فهذا من حقه ، وإنما نمنع أن يضيع الناقد ذلك التراث النقدى ، لنزوة أو لرغبة تتسلط عليه . فمن غير المقبول لدينا أن نستجيب للدعوات التى تدعونا إلى أن نقطع صلتنا بالبلاغة العربية وبالأعمال النقدية العربية القديمة ؛ بحجة أن وجهات نظر جديدة قد ظهرت فى أوربا ، فعلينا أن ننقلها إلى ميدان أعمالنا النقدية . ولا نظن أن تلك دعوات مستوية ، ولا أن هذه حجة غير منقوضة ، فمن الصعب أن نلغى ـ أو نهمل ـ مئات السنين من عمرنا الفكرى ، بل إنه أولى لنا أن نعيد فى تراثنا النقدى العربى نظرا ؛ لعلنا نقف فيه على ذخيرة ، نعيد صياغتها ، أو زاد نفاخر به .

(٢)

حيرة الأدب بين الخلق والتعبير

يجمل الفرق بين الخلق والتعبير فى الأدب - كما عرضه الدكتور رشاد رشدى - أن العمل الأدبى - باعتباره خلقا - «كل» ، لا يقبل التجزئة ، و «وحدة عضوية» ، مثلها مثل الكائن الحى الذى يؤدى كل جزء من أجزائه وظيفته ، بالتعاون مع الأجزاء الأخر ، تعاون ارتباط وتضامن وتكامل . ولا يمكن أن ينفرد أى جزء بأداء وظيفته ، فالمعنى الكلى للعمل الأدبى يجمع العناصر المختلفة ، التى تتفاعل تفاعلا حيويا ، وتتضامن تضامنا حتميا ، وتترابط ترابطا عضويا ، فى سبيل تكوين هذه (الوحدة) ، ولهذا يكون العمل الأدبى فى خدمة النص الأدبى ، من البداية إلى النهاية ، لأن المعنى الكلى ينبعث من النص نفسه . أما العمل الأدبى - باعتباره تعبيرا - فإنما هو «انعكاس» يمليه النص ، ولهذا يقوم النص من المعنى مقام الخادم من سيده ، فيبدو لنا (وحدة منطقية) ذات قيمة نسبية ، لارتباطها بما هو خارج عنها ، فالتعبير يسجل الخبرة ، بينما الخلق ينشئ الخبرة(١) .

وقد يبدو لنا الفرق واضحاً عندما ننظر فى الأعمال الروائية ، فمنها عمل روائى يختار الراوى مادته ويرتبها ترتيبا خالقاً ، بحيث يحيلها إلى شئ جديد ، ويرينا نسيجاً جديداً ، قد أبدعه ، وظهرت فيه شخصيته ، وقوة خياله . ومنها عمل روائى آخر : قد يجمع الراوى أطرافه ، ويلم شملها من واقع الحياة ، ويقدمها إلينا ، فما نراها إلا مجموعة على نحو ما ، قد تتداعى ، ويبدو لنا أنها تنمو فى اطراد ، ولكن تنشأ قيمتها من خارجها لا من داخل نفس الراوى ، وخياله الخلاق .

---

(١) انظر كتابه (مقالات فى النقد الأدبى) ص ١١ وما بعدها وص ١٢٨ - الأنجلو المصرية - ١٩٦٢ م .

ما الفرق بين الخلق والتعبير فى الأدب ؟ وضح إجابتك بمثال

(٣)

حيرة الناقد بين المقاييس الأدبية

كان من رأى « أفلاطون » أن الفن أو الأدب ـ الشعر بخاصة ـ لا يمكن أن يقدم لنا شيئا ذا قيمة يجلو « الحقيقة » ؛ لأنه معنى بتقليد صور الحقيقة الناقصة فى الحياة ، فهو فى الواقع تقليد التقليد ، على نحو ما هو معروف من نظرية « أفلاطون » فى المثل والمحاكاة . وكان من رأى « أرسطو » أن الفن ـ ومنه الأدب ـ وسيلة من وسائل المعرفة ، عن طريق الإدراك الشعورى بحقائق الكون ، ومهمته إذن تجلية النفس وتطهير العواطف ، والوصول بها إلى الاتزان ، وبهذا يبدو الفن نافعا ومفيداً .

والناقد فى القديم كان حائرا بين هذين المقياسين . ولكنه فى العصور الحديثة يحار بين عدة مقاييس :

فهذا مقياس ذاتى : تداعى له دعاة (الفن للفن) ودارسو هذا المذهب ، ومنه صيحة تجعل مهمة الأدب التنفيس عن الأمل المكبوت ، والتعويض عن الرغبات المدفونة ، وبمقدار ما يستطيع الأدب أداء هذه المهمة تكون قيمته فى نظر الناقد . ومنه صيحة أخرى تعتبر الأدب تسلية للناقد وللمتذوق أيا كان ـ ومعينا على الفرار من الحاضر إلى عالم خيالى أحسن ، وتكون قيمة الأدب وروعته بمقدار قدرته على تحقيق هذه النقلة .

وهذا مقياس خلقى : يحتم علينا أن نتبين مهمة الأدب فى الجماعة ومهمة الناقد فى وقت معاً ، فناقد الأدب إنما يدرس الأدب ويحلله ؛ ليمكن منه متذوق هذا الأدب ، والناقد إنما يقوم الأدب ويقدره ؛ ليضع لنا ميزانا لما يجب أن يؤدى من خير أو نفع . ولما كان هذا النفع لا يقبل أن يكون ماديا عقليا ، كهذا الذى يأتينا من العلوم والصناعات ؛ كان طبيعيا أن يفزع الأدب

إلى المعنويات ، وهى الأخلاق والديانات والمعتقدات ، التى تهذب السلوك وتنظم المعاملات ، ومن هنا تداخلت القيمة الخلقية فى الأدب .

وهذا مقياس مادى : يرى أن الأدب يبدو للناقد مجرد وسيلة للدعوة لعقائد المادية الجدلية ، من إثارة الصراع الطبقى ، إلى التبشير بالقيم المادية المختلفة ؛ فالأدب ـ عليه أن يعايش مشكلات الناس ، وأن يكون ذا مضمون نافع ، يدعو إلى مبدأ ، أو يوجه إلى إصلاح ، أو يثور على ظلم . ومن هذا المطلب اتجاه اشتراكى يربط الأدب بالصراع المادى والطبقى ، فيلزم معه أن تختفى « ذاتية » الأديب ، ويظهر « سلطان » الجماعة . ومنه اتجاه آخر يسمى (الواقعية الوجودية) ، يجعل الأدب يعيش مع الإنسان فى قيمه الإنسانية والأخلاقية والفكرية ، إلى جانب مطالبه المادية ، ويهدف إلى تربية الوعى الروحى والفكرى والاجتماعى فى الفرد ، حين يرسم له الطريق السلبى الإيجابى إلى إصلاح المجتمع ، والرقى به ، متعاوناً مع سائر أفراد هذا المجتمع .

وهذا مقياس صدق التعبير : والمقصود منه أن يكون الناقد صادقاً فى التعبير عن التجربة الأدبية عند المنشئ . وتسهم الدراسات التاريخية والاجتماعية والنفسية فى تجلية هذا المقياس ، لكننا نجد من أصعب الأمور قبولا أن يجعل المنشئ من نفسه ناقداً ذاتيا ، وأن يضع المنشئ أبعاد تجربته كما وقعت له أمام ناقده ، وأن نحاكم إلى هذا المقياس أدب الأدباء الذين انقطعت صلتنا الزمانية أو المكانية بهم .

وهذا مقياس الهدف الشخصى : إذ قد يحدث أن يحدد أديب هدفه من عمله الأدبى ، على نحو ماذهب إليه «أبو العلاء المعرى» من الالتزام بالمطعم النباتى وتحريم أكل الحيوان وبهذا المقياس نحاكم المنشئ إلى ما قرره ،

ونرى إلى أي حد جاء توفيقه ، وليس معنى هـذا أن نلزم الناقد أن يقتنع فكريا بما حدده الأديب لنفسه ، فقد تكون ثم عوامل — وأهمها العوامل الخلقية والعقيدية — تمنعه من الاقتناع ، وعلى الناقد أن يصرف نظره عن هذه العوامل ، وعليه أن يغض طرفه عن صلاحية الموضوع للأدب .

وهذا مقياس الجمالي : والقول به يعتمد النص الأدبي جميلا وخاضعا لقواعد اللغة والنحو والصرف والعروض والبلاغة وما إليها، مجردا — إلى حد بعيد — من حال المنشئ النفسية ، ومن حال الناقد النفسية ، ما أمكن. فالنص يدرس أساسا ؛ للكشف عن مواطن الجمال فيه : الانسجام — التوافق - الترابط - الأخيلة - الصور - الألفاظ - الموسيقى . . . وغيرها من مواطن الجمال .

(٤)

كيف يتناول الناقد تجربة الأديب ؟

تجربة الأديب أنواع، وعلى الناقد أن يعيها ، ويتمثلها أمامه ، وهو ينقد النص الأدبي . وأهم هذه التجارب :

التجربة الشخصية : أي تجربة الأديب ذاته ، حين يجد من نفسه وقلبه القدرة على قصها أو تحليلها ، فينقلها إلى دائرة العمل الأدبي ، وعلى الناقد أن يقف من هذه التجربة محاولا : استقصاء الخصال النفسية للأديب صاحب التجربة ، والكشف عن خباياها ، والنفاذ إلى أعماقها ، من وراء نقده للنص الأدبي ، فإذا افتعل الأديب تجربته وجب على الناقد رفضها ؛ لأن الافتعال أمر مرفوض من وجهة النظر الفنية والأخلاقية .

التجربة التاريخية : حين يتخير الأديب من التاريخ ما شاء ، فيحيله عملا

أدبيا ، والأديب لا يفرز التجربة كما وقعت فى التاريخ ، وإنما يفرزها كمثال وقعت له الظروف نفسها التى أحاطت بهذه التجربة ، فتصبح التجربة مثالا بشريا عاما ، يستطيع كل فرد أن يرى فيه نفسه ، أو نفس غيره ، إذا اتفقت الظروف والملابسات ، وقد يكتفى الأديب بالخطوط العامة ، أو القيم الإنسانية الثابتة ، وله أن يتصور الممكنات كافة ، ويتخير منها مايريد ، ولا يتقيد بجزئيات ماوقع فعلا ، أو بواعثه ، وعلى الناقد أن يتحقق من أن الأديب قد أرضى أحداث التاريخ ، وأن يتعرف إلى مدى انعكاسها فى العمل الأدبى وارتباطها به .

التجربة الاجتماعية : وفيها يستق الأديب المشكلة التى يعرضها من محيطه الاجتماعى المعاصر ، بناء على ملاحظته ، وملاحظات غيره أحيانا ، وهو حين ينقل هذه التجربة يكون له أن يصور بخياله واقع المشكلة ، أو يجسمه على نحو يبرز الحقيقة فى قوتها ، وعلى الناقد أن يدرس مدى توفيق الأديب فى معالجة المشكلة ، وعليه أن يراقب الجوانب الفنية التى يفرضها الفن على العمل الأدبى .

التجربة الأسطورية : وفيها يلتقط الأديب من الأساطير البدائية مايشاء ويتخذ منها هياكل لأدبه ، شريطة أن يكون خياله من القوة بحيث يستطيع أن يجسم رموزها ، أو يحيلها إلى كائنات بشرية ، تفكر وتحس وتتألم . وعلى الأديب أن يتصور التجربة ، وينفعل بها ، ويفكر خلالها . وعلى الناقد أن يستكشف مدى توفيق الأديب فى بعث الأسطورة إلى الحياة ، وطريقة هذا البعث ، ومدى الارتباط بجوهر الفكرة الأسطورية أو الانحراف عنه ، والمغزى الإنسانى الجديد الذى يهدف إليه من وراء عمله الأدبى الجديد .

- ما أهم التجارب الأدبية ؟
- ما موقف الناقد حيال كل منها ؟
- فى أى التجارب يستخدم الأديب خياله ؟ ولماذا ؟

✓✓

(٥)

مامدى حاجة الناقد
إلى الدراسات النفسية والاجتماعية والجمالية ؟

من الخير أن نتعرف إلى ما يمكن أن يفيده النقد من هذه الدراسات قبل الاجابة المباشرة عن السؤال .

فالدراسات النفسية وجهت النقد إلى عدة أمور نذكر منها :

١ — البحث فى عملية الإبداع والخلق ، وكيف تتم ، وما تشف عنه من مقدار حيوية الشعور ، ومدى وضوح الرؤية ، ومعايير الاتزان النفسى ، الفردى أو الجماعى ، وما وراء هذا كله من فروق ، يمكن استغلالها فى تمييز بعض الأعمال الأدبية من بعض .

٢ — استغلال مقياس (الاستقصاء النفسى) لأديب بعينه ، أو عدة أدباء بأعيانهم ؛ لتبين العلاقة بين الحالة الذهنية للأديب - أو للأدباء - وخصائص نتاجه - أو نتاجهم .

٣ — التعرف على شخصية الأديب ، وتحديد إطارها ، على ضوء دراسة المواقف النفسية التى يراها الناقد فى اعترافات الأديب ، ورسائله ، وانعكاسات الأحداث الخارجية على نفسه ، إيجابا أو سلبا . ومعرفة الشخصية على هذا النحو يمكن الناقد من ربطها بآثارها الأدبية .

٤ — استعار النقد من التحليل النفسى الفروض الأساسية عن عمل العقل الباطن (اللاشعور) ، وطريقة تعبيره بالتداعى عن رغباته الكامنة . والفائدة من نتائج هذا التحليل تكون أوضح فيما تلقيه من أضواء على العمل الأدبى ، وفى استكشاف أبعاد التجربة ، وتفسير الدلالات الكامنة وراء العمل الأدبى ، شريطة أن يكون الناقد الذى يستخدم هذه النتائج ملما بها إلماما تاما ، ولا يقصر علاقته بهذه النتائج على أطراف منها ، قد تجعل من

اليسير عليه ـ كما يرى بازلر ـ رد كل تشبيه واستعارة إلى انعكاس جنسى ، وتحوير كل اسم أو فعل إلى رموز جنسية .

والدراسات الاجتماعية وجهت النقد إلى عدة أمور ، منها :

١ — تناول النشأة والنظم الاجتماعية والأجواء والأنشطة الحضارية ؛ من مثل المعطيات الدينية والأخلاقية والسياسية ، والمواضعات الاجتماعية التى عاش فيها الأديب ، فأثرت على اتجاه أدبه أو نوعه أو لونه .

٢ — الوقوف على التقاليد والعادات وسائر المعطيات الاجتماعية ، التى تمثل الخلفية الفنية وراء عمل الأديب .

وعلى سبيل التمثيل : إذا عرفنا أن أدوات الحرب على أيام « المتنبى » لا تعدو السيف والرمح والدرع والنبل ، وعرفنا أن التميمة هى علاج الجنون فى زمانه ، سهل علينا فهم ما يذكره «المتنبى» فى مثل قوله ، يمدح سيف الدولة ويهنئه بانتصاره على الروم ، فى موقعة (الحدث) :

بناها ، فأعلى ، والقنا تقرع القنا ، ومـوج المنايا حولهـا متلاطم
وكان بها مثل الجنون ، فأصبحت ومن جثث القتلى عليها تمائم
ومن طلب الفتح الجليل فإنما مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم

« فالمتنبى » يذكر الرماح والسيوف ، ويعتبر هذه أعلى أدوات الحرب شأنا ، وينسب هذه البلدة ـ التى كان الروم قد فتنوا أهلها عن دينهم ـ إلى مثل الجنون ، ولما كان الجنون يعالج حينئذ بالتميمة صح لديه أن يعالج مثل الجنون بمثل التمائم ، وهو هنا جثث القتلى من الأعداء علقها سيف الدولة الحمدانى على أبواب القلعة .

٣ — وفى مجال التطبيق قد تكون الأعمال الروائية هى المجال الأسهل ؛ للتعرف على الأوضاع الاجتماعية والسلوكية ، التى ارتضاها الروائى لأشخاص روايته ، ووضعهم فيها ، ولاشك أنه كانت هنده فرصة الاختيار والانتقاء من الأوضاع يستقيها من طبيعة المجتمع موضوع العمل الروائى .

والدراسات الجمالية وجهت النقد إلى عدة أمور ، منها :

١ — استحضار معنى الجمال أمام كل عمل فنى . والجمال فى الأدب — وسائر الفنون — يعنى الأصالة والصدق ، والبعد بالأدب والفن عن الزيف والكذب والتصنع . ويعنى حرية الأدب والفن ، وهى حرية غير مطلقة ؛ وإنما يقيدها الأدب والفن بقيوده ، وهى قيود فى صالح الحرية وصالح الفن فى آن ؛ لأن الحرية بدون هذه القيود تكون هى الفوضى بعينها ؛ وعلى سبيل التحديد نجد فى قيود الشعر من الوزن والقافية والاطراد والانسجام أمورا تتكافأ مع الطلاقة التى لاحد لها لنفس الشاعر وخياله المنطلق . وكذلك الراقصة ، جميلة بحركاتها الموزونة المتسقة الحرة ، التى لها فيها اختيار وانتقاء ومشيئة تتكافأ مع الحرية الممدودة لجسمها ، ولا تكون جميلة إذا تركت حركاتها بغير وزن وبغير اختيار .

واستحضار الجمال يعنى الانسجام والتناسب والتناسق والاتزان ، وبعبارة أشمل حسن التقويم ، سواء أكان من إبداع الله المبدع الأعظم ، أم مصنوعا على غراره . والحياة مليئة بالجمال ، نشاهده ونلمسه ونحسه وندركه فى : أنواع الأحياء ، وأشكالها ، وألوانها ، وألحانها ، وأعمالها ، وأفكارها ، ومشاعرها .

واستحضار الجمال يعنى النشوة ، وهى غبطة ترتبط بالروح ، وطاصلة بالأخلاق ، وتؤدى إلى السعادة . وهى غير الشهوة ، التى ترتبط بالجسد ، فتؤدى إلى خفة الطرب ، والهذيان الحركى .

٢ — محاولة التفرقة بين الفن وظله ، أو بين الإبداع والصناعة ، فالصناعة فى رأى كثير — عدو للفن ، لأنها تبدد بهاء المناظر الطبيعية ، ولأنها تهدم الأسلوب حين تستبدل به العمل المتتابع .

٣ — أسهم علم الجمال فى تغذية الذوق السليم وتنميته وتكوينه ، فقواعد علم الجمال — على كثرتها واستبهامها وعدم استقرارها — معارف قد يفيد منها

الناقد ، فى تربية ذوقه وصقله . والذوق الكلمة الأولى والأخيرة فى إدراك الجمال وتقديره ، مهما تشعبت مقاييسه ومعاييره .

وينبنى على هذا أن الناس لايدركون الجمال ولا يقدرونه بأسلوب واحد ، أو بدرجة واحدة ؛ لتفاوت أمزجتهم بصفة عامة ، ولاختلاف المزاج الوقتى لكل منهم على حسب حالاته الواقع هو فيها ، فادراك الجمال وتقديره إذن يمسان الطباع الفردية ويرتبطان بها . وفى هذا تفسير اختلاف الناس فى اعتبار شىء ما جميلا وقبيحا ، واختلاف من يرونه جميلا فى مدى جماله ومقداره ، وتغير نظرة الفرد الواحد ـ فى حالتى حداثته واكتمال سنه ـ إلى شىء بعينه .

ونأتى إلى إجابة السؤال (مامدى حاجة الناقد إلى الدراسات النفسية والاجتماعية والجمالية ؟) فنقول :

إن هذه الدراسات دخلت ميدان النقد الحديث ، وبدت فى أعين كثير براقة معجبة ، وخضع لها بعض النقاد خضوعا نسى معه المسلمات النقدية ، التى يجب الحرص عليها وعدم التفريط فيها .

والمؤكد أن حاجتنا إلى المعارف البشرية فى النقد قائمة ، وربما تكون الحاجة إلى الدراسات النفسية والاجتماعية والجمالية ـ من بين المعارف ـ أشد ، ولكنها حاجة مقدورة بقدرها ، وليست مطلقة ؛ حاجة توجها التفسيرات التى يلجأ الناقد إليها لكشف الأعمال الأدبية ؛ حاجة ترتبط بمقدار مايستشفه الناقد فى العمل المنقود من صلة بالحياة ، وبمقدار ماأعطى الأديب من نفسه انعكاسا لهذه الحياة ، وما أوسع ماتعطى الحياة ، وما أكثر ماتمنح !

وينبغى أن يحسن الناقد استخدام هذه الدراسات وتطبيقاتها ، فهو إنما يستخدمها على الوجه الذى لاينقله من مجال النقد إلى مجال على آخر ، وينبغى

أن يذكر دائما أنه يبدى رأياً فى الأدب وليس فى النفس أو الاجتماع أو الجمال . فالفائدة التى يحصل عليها الناقد ـ ومن يقرؤه ـ من أى من هذه العلوم هى فى المحل الأول فائدة نقدية ، فإن جاءت الفائدة الأولى غير ذلك جاء النقد هزيلا وغير أصيل .

ومهما يكن من أمر فالمعتبر فى النقد هو الذوق السليم ، وهذه الدراسات وسواها من المعارف عوامل معينة فى تربية الذوق وصقله ، مما يجعله أكثر قدرة على التمييز ، وأكثر توفيقا فى استعمال منطق النقد ؛ شريطة ألا يستسلم للنظريات الفلسفية التى تمليها هذه الدراسات ، فلا سلطان على الناقد إلا طبعه، ووجدانه ، ومواهبه ، ولا يقيد حريته إلا سلطان ذوقه بما أفاد من ثقافة ، وخبرة ، وتأمل ، وتذوق .

(٦)

الإلهام أم العبقرية مصدر العمل الأدبى ؟

جبل الإنسان على أن يتعرف الأسرار ، ويستكشف البواعث والعلل، ولا يكتفى بظواهر الأمور ، والإنسان تواق بطبيعته إلى ألا يغلبه مغلب ، فهو يجتاز ـ ولو بخياله ـ الحواجز ، ويجلو ما تخفيه ، ولا يقتنع بأن « أيا ـ كذا خلقت » . ومن هنا جرى النقاد والفلاسفة وراء العلة الأولى للفن ، فى محاولة لاستكشاف السر الذى يهدى المتفنن إلى فنه ، ويفتح مغاليق نفسه، ويفك طلسم سحره ، وكلما بهر الفن هؤلاء المستبصرين ، ومسهم بغموضه ، وأصابهم بحيرته ، أغروا به ، وأقبلوا عليه ، وأداموا النظر فيه . ولا يهمنا أن النقدة والفلاسفة ـ منذ الأزل ـ قد كشفوا سر الفن أو لم يكشفوه ، بمقدار ما يهمنا أن نطلع على محاولاتهم ، حينما قالوا بالإلهام أو بالعبقرية كمصدر للعمل الفنى .

فالإلهام أو الوحى الربانى هو مصدر الفن فى رأى « أفلاطون » ، فالرب

عنده يتجلى على الشاعر ـ والمفتن بعامة ـ وينفث فى روعه ، فإذا هو ينطق عن لسان ربه نشيداً وغناء وفنا ، وكلما زاد تجلى الرب على عبده الشاعر صار الشاعر مغموراً بفيض ربانى من الفن ، وعلى هذا يفقد الشاعر أمام ربه بصيرته وسائر مدركاته ، وتحركه القوة الربانية كما يحرك (المغناطيس) المواد المجذوبة إليه ، فقدرة الشاعر على الخلق معدومة ، إلا إذا هبط عليه الإلهام فتعطلت لهبوطه حواسه ، وبابنه عقله الذى يتعامل به مع الناس ، وبدون ذلك يظل الشاعر عاطلا من الفن ، عاجزاً عن أن يبين ويفصح ويشعر .

وأشار « سقراط » إلى أن لكل شاعر « ربة » هو معلق بها أو مأخوذ بها ، فهو ينتظر بثها ، فإذا بثته كانت مقدرته ربانية ، وفيما عدا ذلك لا تخرج مقدرته عن حدود مقدرة الإنسان العادى . ورب هؤلاء الأرباب هو « أبولو » : رب الشعر والفن الأعظم .

استقر هذا الرأى أيضاً عند الرومان ، وأطلقوا على الشاعر والنبى كليهما لفظة واحدة هى (فاتيس) ، على الرغم مما بينهما من بون فى تقدير المتدينين وغيرهم اليوم .

ولم تكن دهشة العرب من عمل الشاعر وقوله أقل من دهشة اليونان والرومان ، فإن دواوين العرب وموسوعاتهم الإخبارية تبسط الكلام فى ظاهرة الإلهام ، فتردها إلى قوة خارج أنفس الشعراء ، تؤثر فيهم ، وتلغى إراداتهم ، وترسل الشعر على ألسنتهم إرسالا ، وهى كما يتصورها العرب قوة الشياطين أو الجن فلكل شاعر شيطان أوجنى يقول الشعر على لسانه ، ويروون فى هذا قول الراجز :

إنى وإن كنت صغير السن
وكان فى العين نبو عنى

فإن شيطانى أمير الجن
يذهب بى فى الشعر كل فن

وقول أبى النجم :

تذكر القلب وجهلا ماذكر
أنى ! وكل شاعر من البشر
شيطانه أنثى ، وشيطانى ذكر
فما رآنى شاعر إلا استتر
فعل نجوم الليل عاين القمر
عيشى تميم واصفرى فيمن صفر
وباشرى الذل وأعطى من عشر
وأمرى الأنثى عليك والذكر

وسموا شياطين الشعراء بأسماء يعرفونها مثل :

ـ لافظ	شيطان	امرىء القيس
ـ هبيد	»	عبيد بن الأبرص
ـ هاذر	»	النابغة الذبيانى
ـ مسحل	»	الأعشى وله تابعة اسمها جهنام (القاموس)
ـ واغم	»	الكميت
ـ سنقناق	»	بشار بن برد

وذلك منهم كان جاريا على تصورهم أن هذه الأرواح الخفية لها مقدرة على مايعجز عن إتيانه البشر ، فالعرب ـ لفرط كلفهم بالشعر ، وتعلقهم به ، وتصديهم للابداع فيه ـ نسبوا أشعارهم إلى من هم ـ فى وهمهم ـ أقدر منهم على الاختراع والابتداع .

ولما جاء الإسلام حارب هذه الأوهام ، وأمر المسلم أن يستمد عونه من الله وحده ، ولكن خرافة شيطان الشاعر بقيت ماثلة عند النقادالعرب وإن كانوا قد أبدلوا من الشيطان « الملك » ، ومن ذلك قالوا : إن « حسان ابن ثابت » ، كان يجيد الشعر فى الجاهلية ، ويدعى أن له شيطانا يقول الشعر على لسانه كعادة الشعراء ، ويشير إلى هذا قوله :

ولى صاحب من بنى الشيصبان فطوراً أقول ، وطوراً هوه

فلما أدرك حسان الإسلام وتبدل الشيطان ملكا تراجع شعره ، وركّ قوله ، فعلم أن الشيطان كان أصلح للشعر وأليق به وأذهب فى طريقه — من الملك .

بعد هذا خطا النقد نحو البشرية خطوة وئيدة ، حين أرجع مصدر الفن إلى « العبقرية » ، والعبقرية تعنى الآن التفوق والامتياز البشرى ، وإن كانت فى أصلها مشتقة عند العرب من (عبقر) وهم طائفة من الجن أو هو واد لهم بالبادية نسبوا إليه كل شىء تعجبوا من حذقه أو جودة صنعته أو قوته ، فقالوا فيه : (عبقرى) ، وتوسعوا فى معناه فأطلقوه على الماجد من الرجال ، وعلى الفاخر من الجوهر والرياش . ولباب هذا كله هو الحيرة من كل عمل لا يستطيعه سواد الناس ، ورد حذق القلة فيه إلى كائن ممتاز . وذلك من شأنه طغيان الشعور بالفردية ، على نحو ما اعتقد الرومانتيكيون أنهم على حظ موفور من العبقرية ، وأن لهم بمقتضى هذا حقوقاً مقدسة ، لا يجوز أن ينازعوا فيها . فكان هذا مثاراً لما اتسموا به من أثرة وكبرياء ، أحدثتا جفوة بينهم وبين مجتمعهم ، وسمحوا لأنفسهم أن يطلقوا عنانها فى أحلام تعوضهم عما يفقدونه فى عالم الناس .

وفى العصر الحديث رأى « فرويد » (١٨٥٦ — ١٩٣٩ م) فى كتابه (الأحلام) الذى نشره سنة ١٩٠٠ م وفيما كتب بعد ذلك أن الأدب

تعبير مقنع ، وأنه تحقيق لرغبات جنسية مكبوتة ، قياسا على الأحلام — أحلام النوم أو أحلام اليقظة — وأن هذه المقنعات تعمل حسب مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعى أى تقع فى (اللاشعور) ، وأنها فى خشية من الرقيب (الضمير) تطفو على سطح الحياة فى صورة رموز ، وما الأدب إلا رموز .

والمنطقة التى يجول فيها العقل الباطن هى المنطقة الواقعة بين ميدان التفكير والتعليل وميدان الطاقات الغريزية والنزعات الفطرية الوراثية ، وفى هذه المنطقة أجرى « فرويد » أبحاثه . وكان أساس بحثه فى الأحلام وفى أنها مظهر للرغبات المكبوتة ، وأخصها مايتصل بالطاقة الجنسية ، وأسفرت هذه الأبحاث عن كثير من خصائص العقل الباطن وأثره فى حياتنا ، نستمد منه حافزاً وباعثاً ، ويجد فيه الفن وحيا وتوجيها باطنياً .

ولنا عقلان : ظاهر وباطن ، فاذا اتفق هذان العقلان سارت الحياة سيراً هادئا منسجما وأحس الإنسان النشاط والإقبال على العمل ، وإذا اختلفا اضطربت تصرفاتنا وأحسسنا بالملل والسأم ؛ نتيجة للصراع الواقع بين العقلين ، وهو صراع قد يحدث دون أن نشعر به ؛ لأن عقولنا الباطنة لاتعمل وفق منطق معلوم .

والعقل الواعى يعمل فى النور أو اليقظة .

والعقل الباطن لايفتأ عاملا فى النور وفى الظلام وفى اليقظة وفى المنام ، وهو قوة سحرية نصيب البشر منها ليس متعادلا ، ومن هنا يتفاوتون فى تكوينهم الروحى ، وفى تفكيرهم ، وفى تصرفاتهم ، تبعاً لما رزقوا من معدن هذه القوة السحرية ، ومقدارها ، وصفائها .

وقد اعتاد عقلنا الواعى المنطق والتفاهم اللغوى فى التفكير والاقتناع والإقناع ، وهو مسلك لا يسلكه العقل الباطن ، فان له أسلوبه الخاص فى التصور والتصديق والتأثر ، فى الحاضر والمستقبل ، عن طريق الصور المجردة ، أو المجسمة ، أو الملونة ، التى تتخذ من الأحلام مسارب للظهور فى أشكال رمزية ، لتفلت بها من سيطرة الرقيب .

والعقل الباطن يسبح فى عالم الروحانية كما يحلو له ، فهو يرى مالا يراه العقل الواعى ، ويهتدى إلى مالا يستطيع أن يصل إليه من أسرار الكون ، وخاصة إذا رزق صاحبه الاستبصار الذى يسلمه إلى الاستغراق التأملى ، ويتيح له أن يفرغ شحنته ، فيهدأ ، ويحس الراحة ، ولهذا كان العقل الباطن عوناً على الوصول إلى كثير من حقائق الكون ، والاهتداء إلى منابع الإشراق الفكرى والفنى . ومن شأنه إذن أن يكون له دور فى تغذية العقل الواعى ومده بالفريد من المعانى والأفكار .

وعند « فرويد » أن المفتن مريض نفسياً لأنه لا يقوى على مواجهة الواقع ، ولهذا يلجأ إلى الرمز ، الذى يخرجه فنا . وربما كان هذا الفن - عنده نتاج مرحلة « أوديبية » أو « ألكتراوية » أو « نرجسية » (١) .

بعد هذه السياحة بين الإلهام والعبقرية نجد الشجاعة فى القول بأن العبقرية هى مصدر الأدب - وسائر الفنون - ونجد الشجاعة فى القول

قضايا ٧٩

---

(١) من الرغبات المكبوتة عند فرويد رغبة الابن فى حيازة أمه واحتلال مكان الأب لديها وتسمى عقدة « أوديب »، ورغبة الابنة فى الاستحواذ على أبيها واحتلال مكان أمها لديه وتسمى عقدة « ألكترا » . أما « النرجسية » فأصلها خرافة إغريقية تمثل مأساة النفس الإنسانية ذات الشفافية المتعالية فى نزوع عميق للخلاص من الواقع وفى سبيل ذلك تتمرد فى وجه المجتمع والآلهة وتنشد الارتفاع بالوجود البشرى المرتبط بالأرض .

بأننا لا نطمئن إلى اعتبار الأدب ـ وسائر الفنون ـ وحيا وإلهاما ، وإن بدا أحياناً فى صورة هى أشبه بالوحى والإلهام ؛ لأن القول بذلك يلغى الاختيار ، والظواهر دالة على أن للأديب إرادة تظهر فى أدبه ؛ وإن خفيت عن كثير ، فالإلهام هنا إلهام من عقله ، يهديه إلى إعمال فكره النافذ وشعوره المرهف لدفع عجلة الحياة . وليس أعظم إلهاماً من أن يتأمل الشاعر الكون والإنسان ، ويتساءل عن الطبيعة والحياة والنظام الإنسانية ، ويضع نصب عينيه الظروف التى تحيط بالبشرية .

ومن الشعراء من يزعم أنه لاينظم إلا فى نوبات انفعال عصبى ، فى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه ، وتتضارب العواطف فى قلبه . وهذا القول ـ فى ظاهره ـ يلغى الوعى ، ولا يجعل للشاعر ملاك أمره ، لأنه واقع تحت سلطة آمرة . وهذا القول ـ فى جوهره ـ لايلغى الوعى ، إذا اقتنعنا بأن النوبة من نوبات الانفعال العصبى يفرضها الشاعر على نفسه ، إزاء المادة الشعرية التى تلم بخاطره . فاذا هو ـ وقد أثارته المادة ـ يجمع خيوط الإثارة ، ويركز فيها وجدانه ومشاعره ، ويوجه نحوها أحاسيسه وأفكاره ، ويجمع حولها خيالاته وتصوراته ، ويستعيد من أجلها ذكرياته ومايشا كلها مما اطلع عليه ، ويستعرض الأساليب الأمثل لها ، والأيقاعات الأشبه بها ، وهـــذه هى خمائر الانفعال العصبى ، فاذا ماتم اختمارها انسالت الأساليب ، وتدفقت كالسيل فى دفقة شعورية ، ولا يلبث إثرها الشاعر أن يجد راحة ومنصرفا عنها ؛ لأن مهمتها قد أنهيت . ويحسب الشاعر عندما يجد مثل هذه الراحة أنه قد أوحى إليه ، أوأنه قد أصاب رئيا . ومن الافتئات على حرية المفتن والامتهان لكرامته أن نقبل القول بأن الشاعر ينظم شعره مضطرا .

وأما نظرية « فرويد » فلا تصلح أساسا عاما لتفسير العمل الأدبى

أو الفنى ، وغاية ماتصلح له أن تكون تفسيرا ضيقا لحالات نادرة، تعرض فيها بعض الشعراء والمفتنين لأمراض الكبت والشذوذ والعقد النفسية ، ولا تكشف هذه النظرية عن كل أسرار العبقرية الفنية فى الشعر وغيره من الفنون ؛ لأنها اعتمدت على تفسير فلسفى نفسى ، لايتصل بالقيم الجمالية، وهذه القيم الجمالية هى وحدها سمات العبقرية فى الفن ، ولا كذلك تلك الأمراض والشذوذ .

ولا عجب أن تظهر لدى الإنسان القدرة على التبين فى أثناء النوم أو عقب الراحة والسكون ، لأن الراحة وتلاشى الانتباه يساعدان الإنسان على مواصلة تفكيره من غير عائق ، ولا يجوز أن نترك الأمر للمصادفة ، فالإنسان هو الذى يهيئ ظروف المصادفة ، وليست المصادفة هى التى تهيئ له إلهاماته .

(٧)

الطبع أم الصنعة وراء العمل الأدبى ؟

الطبع فى الأصل هو السجية التى جبل عليها الإنسان ، والطبيعة مثله ، ويقال : فلان مطبوع على الكرم ، وأنت مطبوع على الأخلاق المحمودة ومتطبع بها ، وهذا كلام عليه طابع الفصاحة .

وقد عرف « ابن قتيبة » المطبوع من الشعراء بأنه : « من سمح بالشعر، واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ، ولم يتزحر[1] » .

وكل من هذه السمات يرجع إلى السجية والطبيعة ، حيث لا يكون

---

(١) الشعر والشعراء : ١ / ٩٠ ومابعدها طبعة دار المعارف ١٩٦٦ م .

تكلف أو تصنع أو افتعال ، وإنما يأتى الشعر سمحاً سهلا ، يترتب آخره على أوله ، ولا يتوقف فيه قائله ، لانقطاع نفسه ، أو نضوب معينه .

وعند « ابن قتيبة » أن الشعراء مختلفون فى الطبع ، فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء ، ومنهم من يتيسر له الرثاء ويتعذر عليه الغزل ، ويذكر مثالا مما قيل للعجاج : إنك لاتحسن الهجاء ، فقال : إن لنا أحلاما تمنعنا من أن نكون ظالمين وأحسابا تمنعنا من أن نكون مظلومين ، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم . ويخالف « ابن قتيبة » هذا المنطق ، فيقول(١) . « وليس هذا كما ذكر العجاج ولا المثل الذى ضربه للهجاء والمديح بشكل ؛ لأن المديح بناء والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره ونحن نجد هذا بعينه فى أشعارهم كثيراً ؛ فهذا ذو الرمة ، أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيبا ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية ، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع ، وذاك أخره عن الفحول ، فقالوا : فى شعره أبعار غزلان ونقط عروس . وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل ، وكان مع ذلك لايجيد التشبيب . وكان جرير عفيفاً عزهاة (أى عازفا) عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن النساء تشبيباً ، وكان الفرزدق يقول : ما أحوجه - مع عفته - إلى صلابة شعرى ، وما أحوجنى إلى رقة شعره ؛ لما ترون » .

وقد توهم النقاد العرب فى القرنين الثالث والرابع من الهجرة أن الأقدمين من الشعراء سبقوا بالطبع وفازوا به . ولخص هذا التوهم « ابن طباطبا » فيما قال عن أشعار المولدين(٢) ، فيرى فيها عجائب أفادها المولدون عمن تقدمهم ، ولطفوا فى تناول أصولها منهم ، ولكن المحنة فى هذه الأشعار أن الأقدمين سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة

---

(١) الشعر والشعراء : ١ / ٩٠ وما بعدها طبعة دار المعارف ١٩٦٦ م .
(٢) عيار الشعر ص ٨ وما بعدها - التجارية - ١٩٥٦ .

ساحرة ، فان أتى المولدون بما يقصر عن معانى الأقدمين ولا يربى عليها مل المولدون واطرحوا ، فلقد كان من قبلنا فى الجاهلية وفى صدر الإسلام يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها : مديحا ، وهجاء ، وافتخاراً،ووصفاً ، وترغيباً ، وترهيباً . وكان مجرى ما يوردونه من ذلك مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق أما الشعراء المولدون فانما يستحسن منهم لطيف مايوردونه من الأشعار وبديع ما يغربونه من المعانى ، وبليغ ما ينظمونه من الألفاظ ، ومضحك ما يسوقونه من النوادر ، وأنيق ماينسجونه من الوشى ، دون حقائق مايشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون القولية ، فأشعار المولدين « متكلفة ، غير صادرة عن طبع صحيح ، كأشعار العرب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم الذى لا مشقة عليهم فيه .

ومن اليسير أن نناقش مقال « ابن طباطبا » ؛ فان الله — جل شأنه — لم يختص بصفاء الطبع قوما دون قوم ولا عصراً دون عصر ، وإن الأصالة موجودة فى كل بيئة ، ولا تقف أمامها عقبة تمنعها من الإبداع والتصرف . ولم يفرض القدامى على المولدين أو المحدثين سلطانا يقيد هؤلاء أو وصاية تشلهم ، بحيث ضاق المجال أمامهم ولم يتسع إلا لتقليد ما ابتكر الأوائل ، والتطفل على موائدهم . ولقــد يكون مطلوبا — لثقافة المفتن — أن يطلع على ماسبق به،وينعم النظر فيه،ولكن اتكاله عليه ، والقناعة بتقليده — وبتعبير النقاد العرب : « مرقتة منه — عجز وبلادة ، وكلاهما ينأى به عن الأصالة ، ويبعده من دائرة العبقرية . ولقد نرى الطبع وحــده لا يكفى للابداع ، فإنما يحتاج — لتقويته — إلى سعة الاطلاع ، والدربة ، وحفظ الروائع ، والوقوف على قوانين الصناعة .

وهنا نقف عند باب الصناعة ، وعلينا أن ننظر من خلاله إلى مدى قدرتها على الوفاء بحق الفن ، وقيمتها النقدية . ومدى ماتدل عليه من كمال البراعة ، والمهارة فى التأليف .

وقد عرف الإغريق القول بالصنعة فى الشعر — وفى الفن بعامة — حين خالف « أرسطو » رأى من سبقه، ونادى بأن الشعر صناعة ، فهو يتطلب جهدا، ومعاناة، ووضع من أجل ذلك عديدا من القواعد فى كتابه (فن الشعر) .

ويقال : إن « ابن المعتز » — وهو علم مذهب البديع أو مذهب الصنعة فى الشعر العربى — قد تأثر « أرسطو » وخاصة فيما يتعلق بالعبارة وتركيبها وما يدخل عليها من المجاز وسائر الصنعة اللفظية .

وقد أوفى « المرزوقى » فى تقديمه لشرح ديوان الحماسة الكلام عن طرائق العرب ومذاهبهم فى الصنعة ، حين أشار إلى أسس اختيار الأشعار، فعد هذه الطرائق والمذاهب ثلاثة :

أولها ـ طريقة التكافؤ بين اللفظ والمعنى ، دون انحياز إلى أيهما ، فتكون « الصنعة قد اكتمل لها استواء اللفظ بجماله ، وحسن تأليفه ، وخلوه مما يكدر ويشوه من العى والخطأ فى اللغة والإعراب ، وابتعد عن جنف التأليف ، حتى جاء مستساغا سلسا ، فيقع بتلك الصفات موقعه الحسن فى السمع . فيلتذ به . فاذا تم له صواب المعنى حسن تقبل العقل له ، وقبله الفهم ، وبذلك يكون تم له جانب البلاغة » .

وثانيها ـ طريقة أصحاب البديع ، و « من لم يرض بالوقوف هذا الحد ، فتجاوزه ، والتزم من الزيادة عليه : تتميم المقطع ، وتلطيف المطلع ، وعطف الأواخر على الأوائل ، ودلالة الوارد على الصادر ، وتناسب الفصول والوصول ، وتعادل الأقسام والأوزان، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو فى الاختيار أولى ، حتى يطابق المعنى اللفظ ، ويسابق فيه الفهم السمع » . ومن أصحاب البديع — كما يقول — من لم تقنعه هذه التكاليف فى البلاغة ، فطلب الصنعة فى الترصيع والتسجيع ، واهتم بمعارض المعانى ـ أى بالألفاظ ـ وزينتها وكسوتها ، فهو يجلوها ويبرقشها ، كائناً ما كان محتواها .

وثالثها - طريقة أصحاب المعانى ، وهم أبو تمام ومن تأثره « طلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها ، وانتزعوها جزلة ، عذبة ، حكيمة ، طريفة أو رائقة ، بارعة ، فاضلة ، كاملة ، لطيفة ، شريفة ، زاهرة ، فاخرة ، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه ، لائقة الاستعارة ، صادقة الأوصاف ، لائحة الأوضاع ، خلابة فى الاستعطاف ، عطافة لدى الاستنفار ، مستوفية لحظوظها عند الاستفهام ، من أبواب : التحريض ، والتعريض ، والإطناب ، والتقصير ، والجد ، والهزل ، والخشونة ، واللبان ، والإباء ، والسماح ، من غير تفاوت يظهر فى خلال أطباقها ، ولاقصور ينبع من أثناء أعماقها ، مبتسمة من مثانى الألفاظ عند الاستشفاف ، محتجبة فى غموض العيان لدى الامتهان ، تعطيك مرادك إن رفقت بها ، وتمنعك جانبها إن عنفت معها » .

وواضح من هذا أن الصنعة لا تستغنى عن الطبع ، فإنما ترجع القدرة فى الصنعة والبراعة فيها إلى الأصالة والصدق ، وهـــذان من الأمور التى تستند إلى الطبيعة والاستعداد ، وليس فى إمكاننا أن نتصور صنعة فى الفن لا ترتد إلى حسن مرهف وقلب حى وعقل نابض ، إلا أن تكون صنعة باهتة ، وقشور طلاء ، وعرضاً من أعراض الجواهر ، وكل ذلك يزول بعد حين ، ولا يبقى إلا بمقدار اللذة منه ، وهى لذة موقوتة ، لا يقدر لها أن تعيش فى أعماق الزمان .

وقد أبان « الفارابى » — فى كتاب الشعر — صلة ما بين الطبع والصنعة فى تقسيمه الشعراء إلى ثلاث فئات :

١ — ذوو الطبيعة المتهيئة لقول الشعر ، والمعرفة بطرائق صناعته على ماينبغى ، فهم يجيدون فيما يتأتى لهم من تشبيه ، وتمثيل ، وتخييلات ، فيما يتاح لهم من أنواع الشعر .

٢ — الذين يقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم ميسرون له ،

ولا يكونون على معرفة بصناعة الشعر ، وهؤلاء لاتتم لهم آلة الشعر ولايتفوقون فيه .

٣ — الذين يقلدون هاتين الفئتين،فيحفظون عنهما فعالهما ، ويحتذون فى التشبيه والتمثيل والتخييل حذوهم ، من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولاوقوف على قوانين الصناعة ، وهؤلاء أكثر زللا وخطأ .

وأسرف عدد من النقاد العرب على أنفسهم وعلى الأدب ، حين نصبوا علامات على الصنعة فى كل غرض ، ودعوا المنشئين إليها ، وقدموا فى ذلك نصائح ، ألزموا بها المتأدبين ، وشداة الأدب ، فهدوا لهم طريق الصنعة، ويسروا لهم سبيل الإنشاء ، وأعفوهم من طول التأمل ، ومن الاستبصار والاستبطان ، وذلك مالا ينبغى أن يكون لدى العبقرية .

ومما يجب التنبه له أن ثم فرقاً بين الصنعة والتصنع ؛ فالصنعة عمل قد يكون إبداعاً ، ويتأتى لمن حصل أدوات الفن وامتلك آلاته.والتصنع تكلف ، ففيه افتئات على الصنعة أو تورط فيها ، وكلاهما لايؤهل صاحبه لأن يعد من المبدعين ، وذوى الأصالة الفنية .

(٨)

كيف تتصور التجربة الشعرية ؟

ارتضينا أن الإلهام الذى يخضع له الشاعر ليس إلهاما من خارجه وإنما هو إلهام من داخل نفسه ، يهديه إلى إعمال فكره النافذ ، وشعوره المرهف؛ لدفع عجلة الحياة .

ونفس الشاعر متسعة اتساع الأبد ؛ فهى تتسع للوجود ومظاهره،ولما يضطرب به الناس فى الحياة ، ولما يتصور فى عالم الخيال ، وذلك كله ينعكس فيها ، ويهيج فيها مختلف الانفعالات والعــواطف والأحاسيس .

وأقرب المواد التى يستقى منها الشاعر موضوعه هى مشاعره ، سواء أكانت انفعالات أم عواطف ، سارة أم مؤلمة ، وقتية أم مستمرة ، متصلة بقلبه أم منعكسة عن تفكيره ، مرتبطة بالواقع أم بما وراءه ، . . . الخ ، وهذه المجالات أوسع من أن نلم بها ، وجماعها دائما فى نفس الشاعر ، أو كما يقولون : المعنى فى بطن الشاعر .

وما يزال الشعر خاطراً يجيش فى صدر الشاعر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا ويتحول من رؤية مستبطنة إلى موقف ذى معالم ، وله كيان ينمو ينمو بمقدار نمو الرؤية ، وانكشافها لدى الشاعر .

والتجربة يمدها رافدان أساسيان ، هما : العواطف ، والأفكار . ومهما قيل عن صلاحية إحداهما للشعر وعدم صلاحية الأخرى له ، فنى تقديرنا أنهما كلتيهما لا يستغنى عنهما الشاعر ، وهو يجول فى المنطقة الواقعة بين الرؤية المستبطنة والرؤية المنكشفة .

ولا يمكن فصل الأفكار من العواطف ؛ لأن الطبيعة الإنسانية تعطف حين تفكر ، وتفكر حين تعطف ، دون انقطاع . وأصغر الناس شأنا من يملكه شعور واحد . فينقطع ما بينه وبين فكره وأفكار بنى جنسه . وهذا « المتنبى » — كمثال — لم يكن يتكلم بالعقل وحده حين قال :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله ، وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعم
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى ، حتى يراق على جوانبه الدم
والظلم من شيم النفوس . فان تجد ذا عفة فلعلة لا يظلم
ومن البلية عذل من لا يرعوى عن جهله ، وخطاب من لا يفهم
ومن العداوة ماينالك نفعه ، ومن الصداقة مايضر ويؤلم

ولكنه كان يتكلم بالنفس الإنسانية ، التى عرفت بالنظر والتجربة عدة أمور ، منها الشعور بشقاء العاقل فى هذه الحياة ، ولو كان منعماً

فى معيشته المادية ، لا هتمامه الدائب بأمور هذه الدنيا ، ومحاولته أن تجرى على وجه السداد والرشاد . ومنها الشعور بنعيم الجاهل وهناءته ؛ لأنه يقل اهتمامه بالأمور المعنوية ، فهو يطرحها ويهملها ولا يباليها ، ومن هنا تأتيه مسرته . ومنها الشعور بحاجة الشرف إلى حياطته وصيانته ، ولو اقتضتنا من المكاره أن تقتل نفوس وتزهق أرواح . ومنها الشعور ببناء الطبيعة الإنسانية على أن تكون لها الغلبة ، فهى تلجأ إلى الظلم ، فالظلم كامن فيها ، يظهر عند دواعيه ، ويستتر لبعض العلل . ومنها الشعور بأن من بلايا هذه الدنيا ومصايبها أن ترتقب تغيير النفوس وصدورها عن غير ما تُها ، فما ينفع أن تلوم الضالّ المعتصم بضلاله ، وما يفيد أن تخاطب غيرَ العاقل بمنطق العقل . ومنها الشعور بعدم استقامة منطق العلاقات البشرية وعدم استوائه أمام الواقع ، فعداوة الأعداء قد ينالك منها النفع ، وصداقة الأصدقاء قد يصيبك منها الضر والأذى .

وكلما كبرت التجربة وسمت وعمقت احتاجت — لإفرازها — إلى مقدرة تضارعها ، حتى تتحول أدبا يمثلها تمثيلا صادقاً ، ويرضى عنها المنشئ تمام الرضا . وما استطاع أعاظم المنشئين فى جميع اللغات أن ينقلوا إلينا تجاريبهم إلا لأنهم رزقوا مقدرة على الإفراز الأدبى؛ يستوى فى ذلك : هوميروس (فى اليونانية) ، وفرجيل (فى اللاتينية) ، ودانتى (فى الإيطالية)، وشكسبير (فى الإنجليزية) ، وراسين (فى الفرنسية) ، وجوته (فى الألمانية) ، والمتنبى وأبو العلاء المعرى (فى العربية) .

ومن هنا يأتى دور اللغة فى التجربة (كرافد ثالث) ، إذ إن التجربة تبقى فى مرحلتها الشعورية ، فلا تعد عملا أدبياً له وجود خارجى ، إلا حين تأخذ شكلها الصورى (اللفظى) ، ومن خلال هذا الشكل يتسنى لمتذوقى التجربة أن يدركوها ، وتتهيأ أذهانهم لاستقبالها ، ويتعاطفوا معها ، ويستثاروا إليها وإلى أمثالها . فاللغة هى الوسيلة إلى إبراز المعانى القائمة فى نفس الشاعر من ناحية ، وهى أداة التأثير والاستثارة من ناحية أخرى .

ويجب أن نفرق بين التجربة الشعورية التى تنزع بالشعر إلى تحقيق وجوده بوساطة التعبير عنها، والعادات التى تصاحبه عند الشروع فى توضيح التجربة لنفسه ، فإن ارتياد أماكن معينة — هادئة أو صاخبة — لايمكن أن يكون هو الإبانة الفنية عن التجربة ، كما أن الاعتكاف أو السير الحثيث أو غير الحثيث لاعلاقة له بصميم التعبير ، بيد أن هذه العادات المصاحبة وأمثالها إن دلت على شىء فإنما تدل على مدى التوترات العصبية لدى الشاعر لوقع الأحداث التى تنزع به إلى تحقيق وجوده ووجودها ، وتستهدف فى النهاية الاتزان النفسى .

وكل ما فى الحياة من أحداث ومواقف ومشاهد صالح لأن يكون تجربة شعرية ، أو بلغة النقد العربى القديم : موضوعا شعريا ، وكل مانخلع عليه من إحساسنا ، ونفيض عليه من خيالنا ، ونتخلله بوعينا ، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا موضوع للشعر ، لأنه موضوع للحياة .

وتتسم التجربة بالحيوية إذا قدر الشاعر على أن يظهر فيها معالم شخصيته الفنية ، بحيث لاتنسب إلا إليه ، ولا تجوز نسبتها إلى غيره . ومقومات هذه الحيوية :

١ — أن تتضح فى نفس الشاعر وله : عناصرها ، وأبعادها ، ومعالمها، فيلم بها إلماما تاما ، حتى تكتمل هيئتها ، ويتم تكوينها ، فهو الذى يذوق حلاوة كأس الفن ومرارتها ، قبل أن ينطلق من قفص نفسه ، فيخوض عباب الحياة ، ويستغرقها ، ويتغذى من رحيقها ، كالزهرة التى تنبت وتنور فى الحقول لأن الله أودعها ناموس الحيـــاة ، لا كالزهرة المصنوعة فى بيت من الزجاج .

٢ — أن يقف فكره إلى جانب خياله، يرتب عناصر تجربته ، ويلحم

أجزاءها ، لتبدو كائناً سنويا، ولكل عنصر وجزء فيه مكانه المحدد ،ودوره المرسوم ، وإلا جاءت التجربة هيكلا مشوها ، وبناء مختلا .

٣ — أن يظهر فيها عنصر الصدق والاقتناع النفسى للشاعر ، فتجيء تعبيراً أمينا عن شعوره ووجدانه ، لأن ذلك الصدق هو الذى يمنحها القوة والقدرة على إثارة المتذوق والتأثير فيه . وكلما علا روح الشاعر وارتقى شعوره وصدق وجدانه فرض وجوده على أدوات العمل الفنى من ألفاظ وعبارات وصور ، وفى هذا أصالة ، وفيه أيضاً مصدر للذة والإحساس بالجمال .

٤ — أن يكون وراء التجربة مغزى يفيد الحياة شيئا ، ويبرر تعب الشاعر فى إفرازها ، والمتذوق فى تذوقها . وإن التجاريب القيمة الناجحة هى التى تمد الإنسانية بشيء جديد ومفيد ، وإلا كانت عبثاً لا خير فيه ، وعبئاً على الفن .

٥ — أن توضع المقومات السابقة فى صياغة فنية كاملة . فهذه الصياغة الفنية هى الطريق إلى إبراز المشاعر ،التى تعبر بدورها عن شخصية الشاعر . وتحمل هذه الصياغة إلى المتذوق ما تحمل من إيحاء وتأثير .

ونرى من الضرورى أن تكون تلك الصياغة قادرة ؛ فى لغتها ، وفى صورها ، وفى إيقاعاتها . وتكون قدرتها مرتبطة بشخصية الشاعر ، وانحدارها من داخله ، واندماجها فى جوه ، حتى تبدو مرآة نفسه ، ومجلى ذاته ، ومظهر شخصيته الفنية .

(٩)

هل ترى الالتزام فى الأدب ؟

كل منا جزء من المجتمع العام ، لا ينفصل منه ، ولا يتصور أن ينفصل

منه إلا كما يتصور انفصال عضو من جسمه ، وللمجتمع أحداثه وقضاياه وشواغله ، ولا شك فى أنها تؤثر فينا ، وتضع طابعها على سلوكنا ، رضينا أم كرهنا ، ونحن نندمج فيها ، أو نعايشها ، وقد تلح الأحداث والقضايا والشواغل علينا بتكرارها ، وتنجح فى أن تحول انتباهنا إليها ، وتستأثر باهتمامنا ، ومن ثم تؤثر فى انفعالاتنا وأفعالنا .

وتتراءى هذه الأحداث والقضايا والشواغل فى نفوس الأدباء - والمفتنين بعامة - فاذا ماعبروا عنها فانما يعبرون - فى الدرجة الأولى - عن مرائى أنفسهم ، وما يتمخض عنه وعى كل منهم من وضع وجدانى ، أو عاطفى ، أو فكرى .

ولم يعد مقبولا أن يناصب الأديب - والمفتن - البشرية العداء ؛ بالوقوف موقفا سلبيا بازاء قضايا : الحرية ، والسلام والإخاء ، والمساواة ، والرخاء العالمى ، والتقدم العالمى .. وما إليها ، مما أصبح مناط السعادة للبشرية .

وطبيعة الأديب الوظيفية تسمح له بالحرية فى تناول مايتراءى فى نفسه . ولكن قامت فى العصر الحديث عدة دعوات - اقتصادية واجتماعية وسياسية ، قومية وعالمية - لونت النشاط الفكرى ، فتعجلت الأديب ، ملزمة إياه أن يرصد آلام البشرية ، والمصير الذى تنحدر إليه البشرية لولم تتحد القوى العاملة ؛ وملزمة إياه أن يصف معارك الشعوب ، وكفاحها المادى فى سبيل لقمة الخبز ، وملزمة إياه أن يلح على تغذية الوجدان الإنسانى بهذه المعانى .

ويقتضى هذا - ضرورة - أن يكون للأديب الملتزم مذهب اجتماعى يرتبط بواقعه المعاصر ، فهو يدعو له مخلصا ، ويناصر قضاياه ، ويستميت فى الدفاع عنها ويتفانى فى سبيل بعثها من ضمير الإنسانية المعذبة .

وليست هذه الدعوات بالأمر المستحدث ، فقديما ألزم « سقراط » - تبعا لنظرية الانتخاب فى جمهوريته - أن يجيز الرقباء من

الحكايات ما هو جيد فقط ، وأن ينبذوا الردىء منها ، وأن تلزم الأمهات والحواضن بأن يتلون على مسامع الأطفال الحكايات المجازة فقط . وبذلك أوجد للأدب وظيفة تربوية ملزمة ، وجعله مقبولا بمقدار وفائه بحق هذه الوظيفة .

ثم جاءت الواقعية انعكاسا للاتجاه الرومانتيكى ، فأذاعت أن واقع الإنسان هو الشر ، وأن الإنسان فى جوهره حيوان شرير ، وأن مايرى من خيره إنما طلاء أو عرض ، فلا يكاد يمسه صراع الحياة حتى ينمحى طلاؤه ويزول عرضه ، وينحسر عن واقع الشر المستوحش فى أطوائه . وليس للأديب الواقعى إلا أن يصور الشر ويجلوه ، ويعتده طبيعة بشرية لامعدى منها ، ولا سبيل إلى تغييرها أو تعديلها .

وجددت الواقعية نفسها فى العصر الحديث ، فجعلت محورها مشكلات الحياة اليومية ، وتطلبت الوقوف من هذه المشكلات موقفا اجتماعيا صريحا ، وتفرعت من ذلك نظريتان : الواقعية الاشتراكية ، وواقعية الوجوديين .

فالواقعية الاشتراكية تلزم الأديب أيا كان شاعراً أم روائياً ، قاصاً أم مؤلفاً مسرحيا أن يكون أدبه صدى للوعى الاجتماعى « الجماهيرى » ، وأن يلتزم بذلك التزاما على النحو الذى ارتضاه حزبه . بحيث لايجوز له الخروج على حزبه ، أو مناقشة آرائه .

وواقعية الوجوديين (سارتر وتلامذته) تفرق بين الأديب الشاعر والأديب الروائى ، فالأديب الشاعر له قسط من الحرية محدود بالتزامه كإنسان أمام أحداث العصر ، أما الأديب الروائى — قاصا أو مؤلفا مسرحيا — فانه يلزم أن يعبر عن آراء المجتمع ، ويتشكل بشكله ، ويندمج فى مضمونه ، ولايدع لنفسه مجالا لإظهار ذاتيته .

والأدب الملتزم أو الأدب الواقعى أو الأدب الهادف هو - إذن - أدب

المشكلات اليومية ، فكيف يعبر عن هذه المشكلات ؟ هذا سؤال يطرح إلى جانبه سؤال آخر هو : لمن يكتب الأديب ؟ . والإجابة عن هذا السؤال الأخير ربما تكون ميسرة إلى حد ما ، فالأديب يكتب للجماهير التي أوحت إليه بمضمونه ، فجاء ما يكتبه صدى للوعي الاجتماعي « الجماهيري » . وهنا حلقة شبه مفرغة ، دفعت إلى اصطناع المنطق الواقعي في التعبير ، كانت نتيجته أنه يجب أن يكتب الأديب بلغة الجماهير ، حتى يفهم أدبه ، لأنه صنع لها ، وأنشئ من أجلها ، ولم يعد ترفا للخاصة أو أداة استعلاء ، ولما كانت الجماهير — في أي وطن — لا تتخاطب باللغة الفصحى أصبح على الأديب الملتزم - في رأي كثير - أن ينزل من عليائه اللغوية إلى حيث يستطيع الشعب أن يفهم عنه ويتأثر به .

وهذه الدعوة اللغوية إلى الالتزام تواجه صلابة من الجماليين ودعاة الفن للفن ، فكل يرفض أن يجعل الأدب سلعة في سوق الدعوة الحزبية ، أو أداة لإثارة الجماهير في الدعوات السياسية ، ويرفض الربط بين تجربة الأديب وأية قيمة اجتماعية ، ويناضل عن حرية الأديب المطلقة ، ويعلن — في تصميم — أن هذه الحرية ضرورة للأديب ، وليست حلية ، وأن الافتئات عليها هو افتئات على طبيعة الأدب .

ولهذا أنكر الجماليون ودعاة الفن للفن الأسلوب « الجماهيري » الذي تفرضه الواقعية الحديثة على الأديب ، ورفضوا أن يكتسى الأدب بغير كسوته ، وتداعوا إلى حرية الأسلوب ، وألحوا إلى أن الارتفاع بمستوى التعبير أولى — إن لم يكن ألزم — أن يراعى ، وإلا شاهت حقائق الأدب .

ونحن نوقن أن الأدب يجب أن ينبع من داخل الأديب نفسه ، وأن يعبر عن تجربته هو ، وأن يرتبط بها ارتباطا موضوعيا ، وسيان بعد هذا أن ينفعل انفعالا خاصا أو ذاتيا ، وأن ينفعل انفعالا عاما أو اجتماعيا ، فالمهم أن يكون الأديب صادقاً في انفعاله ، وفي كشفه وجلائه ، حتى يكون هو صاحبه

وصانعه ، ثم يكون عليه ألا يضطر إلى أن ينزل عن أفكاره أو يلغى إرادته أو يبيع عواطفه فى سبيل لقمة الخبز . ونحن واثقون من أن أديباً ـ أى أديب ـ لا يتأثر بأحداث وطنه ، ولا تنعكس فى مرائيه واقعات هذه الأحداث أديب غير اجتماعى ، ولا نقول : غير وطنى .

ولقد رضينا أن يكون الأديب رسول سلام وحرية وإخاء ، ولكننا لا نرضى له أن يكون بوق دعوة . رضينا له أن يترجم إحساساته إلى عمل أدبى تكون له صفة العموم والدوام ، ولا نرضى أن يكون عبداً للحظة الزمنية . رضينا له أن يؤمن بقدرة الإنسان على إحداث التغيير وتجديد الحياة ولا نرضى أن يقف إيمانه عند حد التفاؤل الوقتى .

وقديماً كان شعراؤنا العرب يمدحون ويرثون ويفخرون ويسجلون الانتصارات ويؤرثون العداوات ... الخ ، لأن مجتمعاتهم كانت تتطلب صنع هذا المديح والرثاء والفخر وما إليها ، فلما كان العصر الحديث وتنادت الشعوب بالحرية صرف كثير من الشعراء همهم عن المديح والرثاء . . . إلى التغنى بالوطنية والعناية بشئون السياسة وسائر ما يشغل الرأى العام ؛ ولم يطلب أحد إليهم أن ينصرفوا إلى هذا عن ذاك ، ويوم ظهرت الصحافة الحزبية واستمد الأدباء من رؤساء أحزابهم الوعى كان هؤلاء وأولئك قد ضلوا سواء السبيل لأنهم تناكروا جميعا فى غير مبدأ .

ولقد تصطنع الدعوة الحزبية أدبا معينا ، ولكنه يظل أدبا زائفا مكذوبا به على الحياة ، لأنه خلو من الحياة نفسها ، ولا يلبث أن يضؤل ، ويتقلص حين تخف حدة الضرورات التى أملته .

وهذا شىء ، وأن يكون للأديب فلسفة خاصة فى الحياة شىء آخر . ونحن ندعو أن يكون للأديب هذه الفلسفة الخاصة فى الحياة . وربما أتته من الواقع الذى يضىء دربه الذى يسير فيه ، ويطلع منه على مجالات

الحياة الإنسانية ، ويشيم منها إرهاصات المستقبل ، ومن هنا يتوفر له مناخ صحى لاستكشاف فلسفته ، وتحديد وعائها .

(١٠)

كيف أثار النقــــد العربى قضية الشكل والمضمون ؟

أثار النقد العربى القضية النقدية التى نسميها اليوم (قضية الشكل والمضمون) تحت اسم (اللفظ والمعنى) .

واللفظ — كما نعرف — صوت ما ، تواضع المتكلمون به حين إنشائه على دلالته على معنى خاص محدد، وهى دلالة أصلية مستقرة فى بطون المعاجم، وقد تكون للفظ دلالات أخر غير دلالاته الأصلية ، تنشأ من التطور اللغوى ، وهو تطور يرتبط بانتقال الإنسانية فى مراحلها عبر الزمان ، وبالتغيرات الفكرية والمواضعات الاجتماعية والثقافية والسلوكية .

واللفظ والمعنى يرتبطان إذن ، ويستدعى أحدهما الآخر .

لكن ينبغى أن نفهم بادئ بدء أن المقصود باللفظ فى قضيتنا ليس هو دائماً اللفظ المفرد ، ولا دلالته الفردية ، وإنما المقصود فى الجملة اللفظ حال تركيبه فى عبارة ، ومعناه على هذه الصورة المركبة ، أو المؤلفة .

وقد ثارت بين النقدة العرب معركة ، فمنهم من كان ينتصر للفظ ، ويعده المناط الذى يجب أن ينصرف إليه المنشئ ، يتخيره ويجلوه ويصوغه ، ومن ثم يكون التمايز والتفاضل بين المنشئين بمقدار ما بين قوالبهم الصورية (أى اللفظية) من تفاوت فى السهولة والجمال والحلاوة والإشراق، وأضدادها . ومنهم من كان يعتبر المعنى هو المناط ، ينتقيه المنشئ ويوضحه ، فيكون

التفاوت بين المنشئين بمقدار مايحتويه إنشاؤهم من مضمون فكرى ، وبنوعه .

ولقد نسرع إلى القول بأن « الجاحظ » يهتم باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى ، ويجعل اللفظ كسوة المعنى ،كما يكسو المعرض الجارية . «وابن قتيبة» يقسم اللفظ والمعنى بين صفتى الجودة والرداءة ، فيخرج فى النقد معادلة رياضية للنتاج الأدبى العالى باجتماع الجودة فى كلا اللفظ والمعنى ، وللنتاج الأدبى الهابط باجتماع الرداءة عليهما ، وللنتاج الأدبىالأوسط إذا تعاورت عليهما معاً الجودة والرداءة . و « قدامة بن جعفر » ينتصر للفظ وتأليفه . و « ابن طباطبا » يرى الجمال عملية صناعية ، فهو يفصل اللفظ على المعنى ، كما يفصل المعرض على الجارية ، ويقول بالملاءمة بين المعانى والمبانى ، كملاءمة الروح والجسد . و « القاضى الجرجانى » يعتمد الذوق فى النقد ، ويهتم بالحسن الفطرى غير المجلوب ، ويرجع إلى البيئة فى إنشاء العمل الأدبى ، ويرى فى الخروج عن مقتضيات البيئة تكلفاً ونبوة . و« الآمدى » ينحاز إلى جانب اللفظ انحيازاً ، ويرى أن اللفظ يمكن أن يقوم بنفسه دون المعنى ، بل إن دقة المعانى عنده تنتج فلسفة وحكمة لا شعراً . و « أبو هلال العسكرى » يرى أن الشأن ليس فى إيراد المعانى ، وإنما الشأن فى اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وطلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف ، ويعيد القول بارتباط اللفظ والمعنى كارتباط الجسد والروح . و « المرزوقى » يعتبر عيار المعنى مايقبله العقل الصحيح ، ويكون وافيا ، وعيار اللفظ فى التآخى والتلاؤم والتوافق . و « ابن رشيق » يقف موقفاً وسطاً بين اللفظ والمعنى ، وهو يفصل رأيه فى اعتبار اللفظ جسما روحه المعنى .

وجاء « عبد القاهر » ، فانتهى إلى أن جمال الكلام ليس مناطه اللفظ والمعنى ، وإنما هو فى نظم الكلام ، أى الأسلوب . وسارت الدراسات

بعد « عبد القاهر » معتمدة على الصيغ البلاغية الـــتى نقرؤها اليوم فى كتب علوم البلاغة .

ومن الخير أن نلخص بعض هذه الآراء .

فالجاحظ (١٦٠ - ٢٥٥ هـ) لعله أول من أثار القضية . ويمكن أن نتجه بكلامه فيها ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول - أنه يجعل اللفظ والمعنى فى كفتى الميزان على حد سواء ، فقد نقل فى كتابه (البيان والتبيين) وصاة بشر بن المعتمر التى ألقى بها إلى فتيان إبراهيم بن جبلة ، وجاء فى هـــذه الوصاة : « من أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما » ، فالجاحظ ينقل هذه الوصاة راضيا عنها ، وهو يجعل اللفظ والمعنى سواء فى الشرف . وفى الفساد والهجنة ، ويجمعهما معا عدلين فيجعل لهما معا حقا من الصيانة عن الفساد والهجنة .

الاتجاه الثانى - أنه يحتفل باللفظ والمعنى معا ، وإن كان احتفاله باللفظ أبين وأظهر . وهذا هو الاتجاه الذى نطمئن إليه ، وستتبين لك وجهتنا من من مناقشة الاتجاه الثالث .

الاتجاه الثالث - وهو المشهور عن الجاحظ أنه احتفل باللفظ وقدمه على المعنى ؛ أخذا من تعقيبه على الشيخ أبى عمرو الشيبانى حين استحسن معنى هذين البيتين :

لاتحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت . ولـكن ذا أفظع من ذاك على كل حال

عقب الجاحظ عليه فقال : ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى . والمعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وإنما

الشأن فى : إقامة الوزن ، وتمييز اللفظ ، وسهولته ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء (أى الرونق) ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ؛ فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير(١) .

وهذه الأمور التى جعل الجاحظ الشأن لها وفيها أمور صناعية ـ أو هى أمور فنية جمالية ـ تعود فيما يبدو إلى اللفظ ؛ فباللفظ يقام الوزن ، وباللفظ تجود الصياغة ، وباللفظ يلتحم النسيج ويكتمل التصوير .

ويبدو لمن يكتفى بظاهر القول أن هذه أمور لفظية ، لاحاجة معها إلى المعنى ، ولو دققنا لأدركنا أن المعنى يقف من ورائها وقفة ما ؛ فى الوزن موسيقى ، والموسيقى فكرة وروح ، قبل أن تكون نغماً محسوساً . والصياغة تبدو محسة ، بيد أن وراءها عمل الصائغ أو فنه ، وهو عمل أو فن ينبع من الإحساس الداخلى ، قبل أن يكون عملا صناعيا رتيبا . والنسيج يلتحم ظاهره أمام أعيننا التحاماً ، ولا يخفى علينا أن اليد الصناع تتدخل فى توجيه خيوط النسيج ، فتتداخل أو تتقابل ، وتتوافق أو تتخالف ، وهذا مما يميز نسيجا من آخر ، فالالتحام لايعطى شكلا واحداً دائماً . وكذلك التصوير منشؤه الخيال ، والخيال لايعمل بعيدا عن الفكر ، واللفظ يخضع لعملية الانتقاء ، ليدل أكثر من غيره على فكر المنشئ وذوقه وخياله .

وهذا الاستنتاج نقدمه بين يدى مقالة أخرى للجاحظ فى معنى البيان جاء فيها(٢) : « . . . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الاشارة ، وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ؛ يكون إظهار المعنى . وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور ؛ كان (أى البيان) أنفع وأنجع . .

---

(١) كتاب الحيوان : ٣ / ٤٠ طبعة ساسى

(٢) البيان والتبيين ١ / ٧٦ وما بعدها ، ط . ساسى

والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ؛ حتى يفضي السامع على حقيقته ، ويهجم على محصوله ، كائنا ما كان ذلك البيان ؛ ومن أي جنس كان ذلك الدليل ؛ لأن مدار الأمر ، والغاية التي يجري إليها القائل والسامع ؛ إنما هو الفهم والإفهام » .

ولهذا نؤكد أن « الجاحظ » لايهمل المعنى ، وإنما تجب عنده رعايته وأن يأتي اللفظ على قدره ، فالمعنى إذن هو الأصل ، واللفظ تبع له أو ظل له ؛ ويقول « الجاحظ » في موطن آخر : إن المعاني إذا كسيت ألفاظا كريمة ، وأكسيت أوصافاً رفيعة ؛ تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها ، بقدر مازينت وزخرفت ، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض ، وصارت المعاني في معنى الجواري(١) . فالألفاظ بالنسبة للمعاني كالمعارض ـ وهي ثياب العرس ـ بالنسبة للجواري ، والجواري ـ فيما نرى ـ أصل ، ومعارضها زينة لها ، وقيمة هذه المعارض تأتيها من استعمالها ، ووضعها على أجساد صواحبها ، حين تجلى فيها .

ويقول « الجاحظ » : إذا اكتسى المعنى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم دلا متعشقا ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملأ . ويقول : إذا كان المعنى شريفاً ، واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع ، بعيداً من الاستكراه ، ومنزها عن الاختلال ، ومصونا عن التكلف ؛ صنع في القلوب مايصنع الغيث في التربة الكريمة ؛ ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفذت من قائلها على هذه الصفة ، أصحبها الله من التوفيق ، ومنحها من التأييد ، مالا يمتنع معه من تعظيمها به صدور الجبابرة ، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة . ويقول : المعاني مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية والألفاظ — ويسميها أسماء المعاني — مقصورة

---

(١) المصدر ١ / ٢٨٧ وما بعدها

معدودة ، ومحصلة محدودة ، وهى التى تكشف لك عن أعيان المعانى فى الجملة ،وعن حقائقها فى التفسير ، وعن أجناسها ، وأقدارها ، وخاصها ، وعامها ،وعن طبقتها فى السار والضار ، وعما يكون لغواً بهرجا وساقطا مطرحا(١) .

فالجاحظ إذن — كما ارتضينا — يحتفل باللفظ والمعنى ، لا باللفظ وحده ؛ وإن كان احتفاله باللفظ أبين وأظهر ، فمن الظلم أن يدعى عليه عبد القاهر الجرجانى أنه يهتم باللفظ ويهمل المعنى(٢) .

والذى تطمئن إليه النفس من عبارة « الجاحظ » : (المعانى مطروحة فى الطريق) ؛ أن المعانى الجيدة تتأتى للخاصة ، وتتأتى للعامة ، وإنما يظهر الفن القولى بصناعة العبارة عن هذه المعانى ، وفى هذه الصناعة يتفاضل المنشئون ويتفاوتون .

وجاء ابن قتيبة (٢١٣— ٢٧٦ هـ) فناقش فى كتابه (الشعر والشعراء) قضية اللفظ والمعنى ، بأسلوب منطقى رياضى ، فجعل أقسام الشعر أربعة :

١ — ضرب حسن لفظه ، وجاد معناه . ومثل له بأمثلة ، منها : قول « أوس بن حجر » :

أيتها النفس ؛ أجملى جزعا
إن الذى تحذرين قد وقعا

وقول « أبى ذؤيب الهذلى » :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

---

(١) المصدر ٢٨٧/١ وما بعدها .
(٢) دلائل الاعجاز ص ٥٤ وما بعدها . ط . المنار الرابعة ١٣٦٧ هـ .

٢ — ضرب حسن لفظه وحلا، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى . ومثل له بالأبيات المنسوبة إلى « كثير عزة » :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فهذه الأبيات — فى رأيه — ألفاظها أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت إلى ماتحتها من المعنى وجدته لا يخرج عن هذه العبارة : (لما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر غاديهم رائحهم ؛ بدأنا فى الحديث ، وسارت المطى فى الأبطح) .

٣ — ضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه . ومثل له بقول « لبيد بن ربيعة » :

ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالح

فالبيت فى رأيه جيد المعنى والسبك ، قليل الماء والرونق .

٤ — ضرب تأخر معناه ولفظه معاً . ومثل له بأمثلة منها قول « الخليل ابن أحمد » :

إن الخليط تصدع فطر بدائك ، أو قع
لولا جوار حسان ، حور المدامع ، أربع
أم البنين ، وأسما ء ، والرباب ، وبوزع
لقلت للراحل : ارحل إذا بدا لك ، أو دع

يقول ابن قتيبة : هذا شعر بين التكلف ، ردىء الصنعة ، كأشعار العلماء التى لا تتأتى عن إسماح وسهولة .

على أن « ابن قتيبة » يذكر أن ليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى ، ولكنه قد يحفظ لأسباب أخر . منها :

— الاصابة فى التشبيه ، كما قيل فى مغن رديء الصوت :

كأن أبا الشموس إذا تغنى   يحاكى عاطسا فى عين شمس
يلوك بلحيه طورا ، وطورا   كأن بلحيه ضربان ضرس

— خفة الروى ، كقول القائل يذكر حاله مع محبوبته :

ولو أرسلت من حبك مبهوتا من الصين
لوافيتك قبل الصبح أو حين تصلين(١)

— أن قائله لم يقل غيره ، أو لأن شعره قليل عزيز ، كقول « عبد الله ابن أبى ابن سلول » المنافق :

متى ما يكن مولاك خصمك لا تزل   تذل ، ويعلوك الذين تصارع
وهل ينهض البازى بغير جناحه ،   وإن قص يوما ريشه فهو واقع

— غرابة المعنى ، كقول أحدهم :

ليس الفتى بفتى لا يستضاء به   ولا يكون له فى الأرض آثار

— نبل قائله ، كقول « الرشيد » ، الخليفة العباسى :

النفس تطمع ، والأسباب عاجزة   والنفس تهلك بين اليأس والطمع

ومن الواضح أن هذه الاستثناءات من قاعدة الشعر المتخير تبدد الفكرة

---

(١) المبهوت من الطير : الذى يرسل من بعد قبل أن يدرج .

المنطقية التى عرضها « ابن قتيبة » من قبل ، وإذا صرفنا نظرا عن هذه الاستثناءات واعتمدنا صفات كل من اللفظ والمعنى كما أوضحها ؛ بان لنا أن « ابن قتيبة » يقيس الأدب بمقاييس مجردة ، لم يتقدم هو لتطبيقها وهو يفاضل بين الشعراء الذين أربوا على المائتين عدا فى كتابه ، فالأدب فن إنسانى ، يترجم عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات ، ومرده أولا وأخيرا إلى الذوق المدرب الخبير ، فابن قتيبة عند التطبيق ارتد إلى ذوقه ونسى أو تناسى منطقه فى قسمة الشعراء .

ومن نقاد القرن الرابع الهجرى نجد « القاضى عبد العزيز الجرجانى » (٢٩٠ — ٣٦٦ هـ) يعتمد ذوق الناقد السليم حكماً فى النقد ، ومناطاً لتقديم ما يتذوقه من شعر وأدب ، ويحكم من أول الأمر فى كتابه (الوساطة بين المتنبى وخصومه) على أن الشعر فى نمطه وأسلوبه وتصويره يتلاءم مع بيئته ؛ فشعر أهل الجاهلية مغرب متبد ، وشعر المحدثين سهل لين بعيد من الإغراب والتبدى ، ويكون الشاعر من المحدثين صادقا غير متكلف إذا جاء شعره كذلك ، أما إذا تكلف شعر الأقدمين وقلدهم فقد خلط عملا صالحا وآخر سيئاً ، وجاء بأمشاج متباينة ، فيفبو مركبه ، وتزل قدمه بعد ثبوتها . ويأتى مع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن ، كالذى نجده كثيراً فى شعر أبى تمام ، فانه حاول — بين المحدثين — الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، فقبح فى غير موضع من شعره » ، وذلك مثل قوله فى الغزل :

دعنى وشرب الهوى ياشارب الكاس ؛
فإننى للذى حسيته حاسى

لايوحشنك مااستجمعت من سقمى ؛
فإن منزله من أحسن الناس

من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي ؛
ووصل ألحاظه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتأميل الرجاء ، إذا ما كان قطع رجائي في يدي ياسي

يقول القاضي الجرجاني : « فلم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ؛ طابق ، وجانس ، واستعار ؛ فأحسن ، وهي معدودة في المختار من غزله ، وحق لها ؛ فقد جمعت — على قصرها — فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع ، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ماتراه . ولكني ما أظنك تجد له من سورة الطرب وارتياح النفس ماتجده لقول بعض الأعراب :

أقول لصاحبي ، والعيس تهوى بنا ، بين المنيفة فالضمار :
تمتع من شميم عرار نجد ؛ فما بعد العشية من عرار
ألا ياحبذا نفحات نجد ، وريا روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجداً ، وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين ، وما شعرنا بأنصاف لهن ، ولا سرار
فأما ليلهن فخير ليل ، وأقصر مايكون من النهار

فهو كما تراه بعيد من الصنعة ، فارغ الألفاظ ، سهل المأخذ ، قريب التناول » .

وينتهي « القاضي الجرجاني » إلى القول بأن « العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن : بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس ، والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع في الاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض »(١) .

---

(١) الوساطة ـ طبعة ١٣٧٠ هـ/١٩٥١ م ـ ص ٣١ ومابعدها

وهذا الاهتمام بالحسن الفطرى غير المجلوب ، يؤكد معه « القاضى الجرجانى » أكثر من مرة دور الذوق ، ومما يقول فى ذلك : « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت ، ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً »(١) وكذلك الكلام : منثوره ومنظومه ، تجد منه المحكم الوثيق ، والجزل القوى ، والمنمق الموشح ، قد هذب كل التهذيب ، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة(١) .

وهكذا انتقلت القضية من الخلاف النظرى بين اللفظ والمعنى إلى الخلاف بين الأساليب وما فيها من تفاوت ، بين مطبوع ومصنوع ، والرجوع فى تمييزها إلى الذوق والممارسة .

ومن علماء القرن الخامس « المرزوقى » (٤٢١ هـ) عرض - فى تقديمه لشرح ديوان الحماسة لأبى تمام - للأسس التى يتم بها اختيار الشعر ، وعدها ثلاث طرائق(٢) :

١ — طريقة التكافؤ بين اللفظ والمعنى ، والاعتماد على فصاحة اللفظ وبلاغته وصواب المعنى وسلامته .

٢ — طريقة البديع والانحياز إلى جانب التكاليف اللفظية .

٣ — طريقة أصحاب المعانى الذين تسيطر عقولهم سيطرة تامة على ما يؤلفون من الكلام .

---

(١) المصدر - ص ٤١٢

(٢) لخصناها ص ٢٦ و ٢٧ عند الحديث عن الطبع والصنعة .

ولكل من اللفظ والمعنى ـ عند المرزوقى ـ معيار وميزان .

فمعيار اللفظ وميزانه جماله لدى الطبع السليم ، وصقله ، وسلاسته ، وسهولته على اللسان ، وكثرة استعماله ، وإلا بعد عن الذوق وبدا غريباً ، ومن مجموع هذه المزايا ينشأ للألفاظ عند تركيبها حال من التآخى والتلاؤم والتوافق .

ومعيار المعنى وميزانه أن يقبله العقل الصحيح ، ويصطفيه الفهم الثاقب ، وأن يستأنس بقرائنه فلا يكون غريبا فى موطنه .

ومن علماء القرن الخامس أيضا « الثعالبى » (٣٥٠ — ٤٢٩ هـ) يورد فى مطلع كتابه (المبهج) أن أحسن الكلام « ما كان لفظه مذهبا ، ومعناه مهذبا » وأحسن الشعر « ما جمع التصريع والترصيع ، وكان لفظه وضيا ، ومعناه مضيا ، ومبناه رضيا » ، وأحسن الشعراء « من يجمع الرواية والروية ، والبديهة القوية » ، و « من ينتخل ، ولا ينتحل » ، وأبلغ الناس « من يجتنى من الألفاظ أنوارها ، ويجتنى من المعانى ثمارها » . وعنده كما أورد فى كتابه الآخر (يتيمة الدهر) ـ أن البراعة إنما تستوفى بكمال الصنعة ، ورونق الطلاوة .

وجاء « الإمام عبد القاهر الجرجانى » (٤٧١ هـ) فدرس قضية اللفظ والمعنى ، وناقش كثيرا من أقوال من سبقوه ، وانتهى إلى أن جمال الكلام ليس مناطه اللفظ أو المعنى ، وإنما هو فى نظم الكلام وأسلوبه ، وهذه هى النظرية التى اشتهرت باسم (نظرية النظم) وسيأتى حديث عنها ، فلنرجئه ، ولنتجاوز هذه الفترة الزمنية إلى القرن السابع الهجرى .

نجد ابن الأثير (٥٥٨ - ٦٣٧ هـ) يتناول فى كتابه (المثل السائر) الأسلوب وتأليف الألفاظ فى العبارة ، ويقول فى هذا الصدد (١) : « من فوائد

---

(١) المثل السائر : ١ / ١٩٣ ط ، المكتبة التجارية الكبرى .

التأليفات والامتزاجات ما يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التي كانت مفردة ، ومثال ذلك من أخذ لآلئ ليست من ذوات القيمة الغالية ، فألفها ، وأحسن الوضع فى تأليفها ، تخيل للناظر بحسن تأليفه وإتقانه صنعته — أنها ليست تلك التى كانت منثورة مبددة ، وفى عكس ذلك : أن من يأخذ لآلئ من ذوات القيم الغالية فيفسد تأليفها ، فانه يضيع من حسنها. وكذلك يجرى حكم الألفاظ الغالية مع فساد التأليف » .

ونلاحظ على هذا القول أنه جعل الألفاظ المفردة طبقات كمثل ماسمعنا من قبل أن من الكلمات الشريف والوضيع ، وأنه قارن بين الألفاظ واللآلئ ووازن بين تأليف كل منهما ، وأنه راعى الصنعة الظاهرة سواء فى صنعة اللفظ وصنعة اللؤلؤ ، وأنه انحاز إلى جانب اللفظ .

وفى كتابه (الاستدراك) تحدث عن النظم ووصفه بعدة أوصاف ، منها : أن تكون الألفاظ واضحة بينة ، غيرغريبة ، وأن تكون حلوة فى الفم ، سهلة على النطق ، غير مستثقلة ولا مستكرهة ، وأن تلائم كل لفظة أختها التى تسبقها والتى تليها ، ولاتكون نافرة فى مكانها ، ولا مباينة ، وألا يكون فى الألفاظ تقديم وتأخير « يستغلق معه المعنى فيضطرب نظم الكلام .

وفى القرن الثامن الهجرى نجد ابن حمزة العلوى » فى كتابه (الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) يعقدفصلا عنوانه (مراعاة أصول التأليف ، وبيان صور المعانى المركبة) فيدعو المنشئ إلى مراعاة مايقتضيه علم النحو ، ومراعاة مايقتضيه اللفظ من الحقيقة والمجاز ، ومراعاة أحوال التأليف بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة ؛ حتى تتلاءم أجزاء الكلام ، ويأخذ بعضها بحجز بعض ، فيقوى عند ذلك الارتباط ، ويصفو جوهر نظام التأليف ، ويصير حاله كحال البناء المحكم المرصوص تلاءمت أجزاؤه ، أو كحال العقد من الدر فصلت أسماطه بالجواهر واللآلئ .

وابن حمزة العلوى فى هـــذا متأثر بنظرية النظم كما عرضها الإمام عبد القاهر .

(١١)

نظرية النظم فى الـكلام

يؤخذ من كلام الإمام عبد القاهر - فى كتابيه (دلائل الإعجاز) ، و(أسرار البلاغة) - أن النظم يطلق بإطلاقين ، أحدهما مراده ، والآخر غير مقصود له .

فأما هذا الآخر فهو ضم اللفظ إلى اللفظ كيف اتفق ، أى دون أن يكون للمنشئ هدف من ذلك ، فتتوالى الألفاظ فى النطق ، وقد يبدو هذا النظم جميلا ، وقد يرجع الحسن فيه إلى اللفظ دون المعنى إذا كان اللفظ مما يتعارفه الناس فى استعمالهم ويتداولونه فى زمانهم وبحيث لا يـكون وحشيا غريبا ولا عاميا سخيفا ، ولـكن هذا الحسن لا يتعدى اللفظ والجرس .

والنظم الذى يقصده عبد القاهر هو : ترتيب الألفاظ على حسب ما تقتضيه المعانى فى النفس ، فهو نظير « للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه ذلك ، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يـكون لوضع كل — حيث وضع — علة تقتضى كونه هناك ، وحتى لو وضع فى مـكان غيره لم يصلح » ، وفى هذا النظم تتناسق الدلالات ، وتتلاقى المعانى ، على الوجه الذى يقتضيه العقل ، « والألفاظ إذا كانت أوعية للمعانى فإنها - لا محالة - تتبع المعانى فى مواقعها » .

ولا يعقل أن تـكون مفـكراً فى نظم الألفاظ وأنت لا تدرك أوصافها وأحوالها ، فالجمال يرتد إلى المعانى ، والمعانى - لـكى تتضح - تقتضى اختيار الألفاظ وترتيبها ترتيبا خاصا .

ويزيد حسن المعاني «بأن يجامع شكل منها شكلا ، أي بأن تتفق وتتلاءم وتتقارب أرحامها ، فالألفاظ لاتفيد حتى تؤلف وتركب وترتب ، وهذا الترتيب » يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني ، المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل » .

ويرى عبد القاهر «أن لانظم في الكلم ولاترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض ، وتجعل هذه بسبب من تلك » ، وسبيل هذا كله مراعاة التركيب النحوى ، فالاسم مثلا قد يجعل فاعلا لفعل ، أو خبرا عن مبتدأ ، أو تابعا ، أو فضلة على نحو ما ، لأن معنى هذا الاسم - لا لفظه - هو الذى يعين مكانه في جملته ، وبناء عليه يصح في العقل « أن اللفظ تبع المعنى في النظم ، وأن الكلمة تترتب في المنطق ، بسبب ترتب معانيها في النفس ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف لما وقع في ضمير ولاهجس في خاطر : أن يجب فيها ترتيب ونظم » .

ويزيد « عبد القاهر » رأيه وضوحا بقوله : « إنه لايتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني النحو ، فلايقوم في وهم ولا يصح في عقل : أن يتفكر متفكر في معنى فعل ، من غير أن يريد إعماله في اسم ، ولاأن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه ، وجعله فاعلا له ، أو مفعولا ... أوماشاكل ذلك » ، أى أن الفكر لايتعلق بمعاني الكلم مجردة من معاني النحو ، ومنطوقا بها على وجه لايتأتى معه تقدير هذه المعاني وتوخيها فيها ، « وإن أردت مثالا فخذ بيت « بشار » :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا - ليل تهاوى كواكبه

وانظر هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معاني هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها ، وأن يكون قد وقع (كأن) في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء ، وأن يكون فكر

فى (مثار النقع) من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثانى ، وفكر فى (فوق رءوسنا) من غير أن يكون قد أراد أن يضيف (فوق) إلى (الرءوس) ، وفى (الأسياف) من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على (مثار) ، وفى الواو من دون أن يكون أراد العطف بها ، وأن يكون كذلك فكر فى (الليل) من دون أن يكون أراد أن يجعله خبرا لـ (كأن) ، وفى (تهاوى كواكبه) من دون أن يكون أراد أن يجعل (تهاوى) فعلا لـ (الكواكب) ، ثم يجعل الجملة صفة لـ (الليل) ؛ ليتم الذى أراد من التشبيه ؟ أم لم تخطر هذه الأشياء بباله إلا مرادا فيها هذه الأحكام والمعانى التى تراها فيها » .

ويمتلئ كتاب (دلائل الإعجاز) بأمثلة كثيرة ، كهذا المثال ، تؤكد لزوم التأليف النحوى للنظم .

فالنظم - إذن - « أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت ؛ فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك ؛ فلا تخل بشىء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ، فينظر فى الخبر(١) إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق/ وزيد ينطلق/وينطلق زيد / ومنطلق زيد / وزيد المنطلق/والمنطلق زيد/وزيد هو المنطلق / وزيد هو منطلق . وفى الشرط والجزاء إلى الوجوه التى تراها فى قولك : إن تخرج أخرج / وإن خرجت خرجت /وإن تخرج فأنا خارج / وأنا خارج إن خرجت / وأنا إن خرجت خارج . وفى الحال إلى الوجوه التى تراها فى قولك : جاءنى زيد مسرعا / وجاءنى يسرع / وجاءنى وهو مسرع / أو ، وهو يسرع / وجاءنى قد أسرع / وجاءنى وقد أسرع ؛ فيعرف لكل من ذلك موضعه ، ويجىء به حيث ينبغى له . وينظر فى الحروف التى تشترك فى معنى ،

(١) يقصد به المحمول - باصطلاح المناطقة - أو المسند - باصطلاح البلاغيين

ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى ؛ فيضع كلا من ذلك فى خاص معناه ؛ نحو أن يجىء بـ (ما) فى نفى الحال ، وبـ (لا) إذا أراد نفى الاستقبال ، و بـ (إن) فيما يترجح بين أن يكون وألا يكون، وبـ (إذا) فيما علم أنه كائن . وينظر فى الجمل التى تسرد ؛ فيعرف موضع (الفصل) فيها من موضع(الوصل) ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع(الواو)من موضع (الفاء) ، وموضع (الفاء) من موضع (ثم) ، وموضع(أو) من موضع (أم) ، وموضع (لكن) من موضع (بل) ، ويتصرف فى التعريف ، والتنكير ، والتقديم ، والتأخير ، فى الكلام كله ، وفى الحذف،والتكرار، والاضمار ، والاظهار ، فيضع كلا من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة ، وعلى ماينبغى له » .

يقول عبد القاهر : « هذا هو السبيل . فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم — إلا وهو معنى من معانى النحو ، قد أصيب به موضعه ، ووضع فى حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ما ينبغى له . فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ؛ إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة ، وذلك الفساد ، وتلك المزية ، وذلك الفضل ؛ إلى معانى النحو ، وأحكامه ، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه » .

وليس من شك فى أن « عبد القاهر » أفاد من نظرات النحاة السابقين ، حين كان « النحو » أرحب أفقاً ، وأكثر خصبا ، وحين كان يهتم بمثل هذه المعانى ، ولعلك لاتندهش إذا علمت أن علم المعانى كان يسمى فى مبدئه (معانى النحو) .

وللنظم عند « عبد القاهر » ثلاثة أنماط :

الأول : النمط العالى ، وصنعته تكون فى نظمه .

والثانى : النمط العادى ، وصنعته تكون فى لفظه .

والثالث : يجمع الحسن من جهتى النظم واللفظ .

فنى النمط العالى تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها فى بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، ومن أمثلته ما تزاوج فيه بين معنيين فى الشرط والجزاء معا ، كقول « البحترى » :

إذا ما نهى الناهى ، فلج بى الهوى   أصاخت إلى الواشى فلج بها الهجر

ومن أمثلته ما جاء فيه التقسيم كقول « حسان بن ثابت » .

قوم : إذا حاربوا ضروا عدوهم ،   أو حاولوا النفع فى أشياعهم نفعوا
سجية تلك منهم غير محدثة ؛   إن الخلائق ـ فاعلم ـ شرها البدع

« والنمط العادى : « سبيله ـ فى ضم بعضه إلى بعض ـ سبيل من عمد إلى لآل ، فخرطها فى سلك ، لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض ، لا يريد فى نضده ذلك أن تجىء له منه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين وذلك إذ كان معناك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئاً ، غير أن تعطف لفظا على مثله ، كقول الجاحظ : (جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصدق سبباً ، وحبب إليك التثبت ، وزين فى عينك الإنصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز الحق ، وأودع صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذل اليأس ، وعرفك ما فى الباطل من الذلة، وما فى الجهل من القلة)... وكقول بعض البلغاء فى وصف اللسان : (اللسان أداة يظهر بها حسن البيان، وظاهر يخبر عن الضمير ، وشاهد ينبئك عن غائب ، وحاكم يفصل به الخطاب، وواعظ ينهى عن القبيح ، ومزين يدعو إلى الحسن ، وزارع يحرث المودة ، وحاصد يحصد الضغينة ، وملهٍ يونق الأسماع) فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل إذا وجب ـ إلا بمعناه ، أو بمتون ألفاظه ، دون نظمه وتأليفه ؛

وذلك لأنه لافضيلة حتى ترى فى الأمر مصنعا ، وحتى تجد إلى التخير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا » .

وهناك نمط ثالث ، يجمع الحسن من الجهتين : النظم واللفظ معاً ، وهو عند « عبدالقاهر » نمط مشكل ؛ لأنه يحير متذوقه ، فمايدرى من أى جهة يكون حسنه ، فكلا الأمرين : النظم واللفظ ، يشده إلى جانبه . ومن أمثلة هذا النمط كلام الله العزيز كقوله — جل شأنه — : « واشتعل الرأس شيبا »(١) وقوله — تعالى — « وفجرنا الأرض عيونا »(٢) . ومن الشعر قول « المتنبى » يمدح « سيف الدولة » باستيلائه على قلعة (الحدث) وبنائها :

غصب الدهر والملوك عليها فبناها فى وجنة الدهر خالا

وغير هذه الأمثلة كثير أورده فى كتابه (دلائل الإعجاز) تحت عنوان (فصل فى النظم يتحد فى الوضع ويدق فيه الصنع) .

وقد أثار « عبد القاهر » مسألة نقدية خطيرة هى (مسألة الحكاية والتأليف) وعلاقتها بالإبداع ونظم الكلام . فارتأى أنه لا يصلح تقدير الحكاية فى « النظم » ، لأنها ليست عملا أصيلا ؛ إذ كانت محاكاة فى الصنعة على الصورة والهيئة ، فهى بهذا لاتعدو - فى الكلم — الألفاظ وأجراس الحروف ، بينما التأليف « عمل يعمله مؤلف الكلام فى معانى الكلم ، لا فى ألفاظها » .

ولتقريب الأمر يسوق مثالا من صنعة الحلى ؛ فهناك المبدع الذى يصوغ خاتماً ، فيبدع صنعته ويأتى فيها بخاصة معجبة قد تستغرب ، فهذا هو المبدع . فإذا جاء آخر وعمد إلى صنع خاتم على صورة الخاتم الأول وهيئته ؛ فهذا الآخر يقال فيه : إنه « قد حكى عمل فلان وصنعة فلان » ، أى جاء بمثل صنعته .

---

(١) سورة مريم - الآية ٤ . (٢) سورة القمر - الاية ١٢ .

وفى مجال الشعر يرى «عبد القاهر» أن الشاعر يبدع وينظم، وحاكيه هو منشد شعره أو راويته. ولا يعقل أن ينسب لمنشد الشعر أو راويته فضل الإبداع والنظم ؛ فانه لم يعمل عمل الشاعر فى المعانى وترتيبها ولا استخرج النتائج والفوائد كما استخرجها الشاعر، فلا يوصف المنشد أو الراوية بأنه استعار وشبه ورتب الكلمات على حسب مايتطلبه المعنى ، فالشاعر هو الذى جعل هذه فاعلا ، وتلك مفعولا ، أو هذه مبتدأ ، وتلك خبراً. وهو الذى نفى، أو أثبت ، وأضاف ، أو نعت . . . الخ . ولا يقال إذن فى المنشد أو الراوية : إنه شعر شعراً كما لايقال فى حاكى صنعة الصائغ : إنه قد صاغ خاتماً .

هذه هى الحكاية كما تصورها «عبد القاهر»، وهو لم يذهب فيها إلى أبعد من هذا وأعمق ؛ إذلا يقول أحد : إن راوية الشاعر أو منشد شعره يدعى - أو يدعى له - الإبداع أو التأليف ، فكلا الإبداع والتأليف لايتأتى لناظم الكلام إلا بعد فكر وإعمال روية ، وليس كل من روى الشعر أو حفظه عالماً به ، مميزاً لمعانيه وما تستدعيه من التأليف والنظم . بل هو أقل شأناً ممن وصفهم «المتنبى» فى قوله :

أجزنى إذا أنشدت شعرا ، فانما	بشعرى أتاك المادحون مرددا
ودع كل صوت غير صوتى ؛ فانى	أنا الطائر المحكى ، والآخر الصدى .

ويذهب «عبد القاهر» إلى التفرقة بين معنى اللفظ ، ومايسميه (معنى المعنى) ؛ فمعنى اللفظ هو «المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ؛ والذى تصل إليه بغير واسطة» ، أى هو مايدل عليه اللفظ وحده بحسب مايقتضيه وضعه اللغوى .

وأما (معنى المعنى) فهو دلالة ثانية وراء الدلالة الأولى ، توصلك إلى الغرض ، ومدار هذه الدلالة الثانية على الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل .

ونكتفى بمثال من الكناية يجلو فكرته، فالمرأة فى القديم كان يقال فيها:

(نؤوم الضحا)، فيدل هذا القول على معناه الذى يوجبه ظاهره وهو النوم فى هذا الوقت المتأخر من الصباح ، وفى ذات الأمر يفضى هذا المعنى إلى معنى آخر - على سبيل الاستدلال - هو غرض القائل ، وهو أن هذه المرأة مترفة مخدومة لديها من يكفيها شئونها .

وسبق القول بأن «الجاحظ»، وكثيراً ممن أتى بعده من النقاد العرب - جعلوا اللفظ كسوة للمعنى كما يكسو المعرض (ثوب الزفاف) الجارية . وقد عرض «عبد القاهر» لهذا الرأى ، فلم ينكره . وإنما وجهه وجها آخر فهو يقول : «رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة المعانى ، وحلية لها ، أو يجعلون المعانى كالجوارى ، والألفاظ كالمعارض لها ، وكالوشى المحبر ، واللباس الفاخر والكسوة الرائقة ؛ إلى أشباه ذلك ، مما يفخمون به أمر اللفظ ، ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف». ويعقب على ذلك بأن مقصودهم من هذا أن يجعلوا (المعنى) هو الذى يعطيك المتكلم أغراضه فيه من طريق (معنى المعنى) ؛ ولذلك يكنى ، أو يمثل ، أو يستعير ؛ فيحسن ، ويضع كل شىء فى موضعه ، ويصيب به شاكلته فـ «المعرض وما فى معناه ليس هو اللفظ المنطوق به ، ولكن معنى اللفظ الذى دللت به على المعنى الثانى ، كمعنى قوله :

(ومايك فى من عيب) فإنى　　جبان الكلب مهزول الفصيل

الذى هو دليل على أنه مضياف ، فالمعانى الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هى المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك ، والمعانى الثوانى التى يومأ إليها بتلك المعــانى هى التى تكسى تلك المعارض ، وتزين بذلك الوشى والحلى» .

ويسترشد «عبد القاهر» بما قيل: إن الكلام لا يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه ، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك ؛ وبما قيل : إن الكلام البليغ هو الذى يدخل فى الأذن بلا إذن .

فيرى أن هذه البلاغة لاتتصور مع دلالة اللفظ على معناه الذى وضع له فى اللغة ، وإنما تتصور إذا كان المعنى أسرع فهما منه لمعنى آخر ، و « مصرف ذلك إلى دلالات المعانى على المعانى » .

(١٢)

الشكل والمضمون
فى النقد الأدبى الحديث

نستطيع اليوم أن نحد الشكل بأنه الأسلوب ، على أن يشمل الأسلوب : الألفاظ ، والعبارات ، والقوالب التى توضع فيها ، سواء أكانت هذه القوالب منظومة موقعة ، كما هو الحال فى الشعر ، أم غير ذلك ، كما هو الحال فى كثير من النثر .

أما المضمون فهو التكييف الفكرى والشعورى للموضوع ، ومايستتبع ذلك من لمسات فكرية ، أو لمسات شعورية ، أو لمسات فكرية شعورية ، نشهد آثارها فى العمل الأدبى ؛ متجاورة ، أو متداخلة ، أو متفاعلة ، أو متنافرة ، (وإن كان تنافرها يعنى انقسام الشخصية) ، وعلى هذا يبدو صعباً فصل الفكر من الشعور فى المضمون الأدبى .

وقد عبر « روبرت بن وارن » فى محاضرة له عنوانها (الشعر الخالص والشعر غير الخالص) ، ونشرها سنة ١٩٤٢ م ، عن موقف النقد الغربى الحديث من قضية الشكل والمضمون ، حين أكد أن الشعر يعتمد على مجموعة من العلاقات تشكل المبنى الذى نسميه (القصيدة) ، وأن كل شىء فى متناول التجربة الإنسانية له حق الدخول فى الشعر ، والشاعر بمقدرته الفنية هو الذى يسيطر على مادته ، وتأتيه هذه السيطرة إذا هو أحسن الإفادة من مادته وهى تقاومه ، فهو أشبه بالمصارع اليابانى الحاذق ، يكسب إذا أحسن الإفادة من مقاومة خصمه ، وهذه المادة التى تقاوم الشاعر مبثوثة على

مستويات مختلفة ، ومن أهمها : قوة الشد بين إيقاع القصيدة وإيقاع الكلمات / بين الإيقاع الطبيعى والإيقاع الصناعى / بين بعض الأفكار وبعض / بين الصور النثرية والصور الشعرية / بين ضروب المجاز(١) .

وليس هذا الذى يؤكده « وارن » فكراً مستحدثاً ، فقد استخلصه من أفكار كثيرة سابقة ، ففى القرن السابع عشر الميلادى برز الاهتمام بشكل الشعر على أساس نظرية شاعت فى ذلك الوقت ، وتولى « سدنى» تأصيلها ، وهو يؤكد قيمة المضمون التعليمى للشعر . ومؤدى نظريته أنه يلزم - لكى يكون الشعر مقنعاً — أن ينظم بأسلوب جيد ، وأن ما نظم بأسلوب فاتر متكلف لا يمكن أن يكون مقنعاً(٢) ؛ لأن الشعر إبداع عالم مثالى ، ولكن هذا العالم المثالى لابد من عرضه بأسلوب مقنع(٣) .

وعند « ماليرب » أن الأدب إلهام وصنعة وموهبة وتعب ، ومع ذلك يرى أن (الإناء) من أهم الوسائل التى تحقق للأدب روعته وجماله ، وحينئذ لا نرضى أن يصوغ الشاعر فكرته فيما يتفق له من الأوزان الشعرية ، فإن لكل انفعال عاطفى — عنده — نبرة خاصة ووزناً خاصاً ، ويتجلى توفيق الشاعر فى انتخاب الوزن الملائم والنبرة الملائمة .

وعند « بوالو » - وهو من نقاد الكلاسيكية فى القرن الثامن عشر - أن كل كلام يجرى من غير رعاية للصحة النحوية والبلاغية لا يستطيع أن يؤثر ، مادامت العبارة فاسدة التركيب ، غير مستوفية شرائط الصحة(٤) .

---

(١) عن كتاب مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق . تأليف ديفد ديتشس . الترجمة العربية لمحمد يوسف نجم ص ٢٤٦ وما بعدها - دار صادر - بيروت - ١٩٦٧م .

(٢) المرجع ص ١١١ .

(٣) المرجع ص ١٥٥ .

(٤) انظر الكلاسيكية لماهر حسن فهمى وكمال فريد - الأنجلو المصرية - ص ٢٢٢

وعند « فكتور هيجو » داعية الرومانتيكية أن المفتن أن يعتقد ما يرى ، وأن يختار نوع فنه وأحداثه وزمانه ومذهبه ، وعلى هذا يصلح كل شيء لأن يكون موضوعاً للفن ، وعلينا أن نفحص صنعة المفتن ، وعلى أى وجه جاءت(١) .

وفى القرن التاسع عشر أناط « ورد زورث » بالشعر العناية بالحقائق الأولية العظمى ، التى تتصل بالإنسان والطبيعة ، وطلب إلى الشاعر أن يستعمل اللغة الأولية ، وأن يتجنب الزينة العابرة العرضية ، ومال إلى اعتبار الوزن فى الشعر حلية اختيارية . وبهذا لم يحل « ورد زورث» قضية الشكل والمضمون ، وإن فهم من مجموع كلامه أن حيوية الإدراك لدى الشاعر تضمن لنفسها الصدق والحياة معاً(٢) .

أما « كولردج » فقد رأى أن كلا من الشعر والنثر يحتوى على عناصر واحدة ، وينجم الفرق بينهما من اختلاف طريقة امتزاج هذه العناصر ؛ بسبب اختلاف الغاية من كل منهما . وبالنظر إلى الماهية رأى أن الغاية المباشرة للشعر هى تحقيق المتعة ، وليس الحصول على متعة حقيقية دائمة بالمستطاع دون أن يكون العمل منبثقاً انبثاقا طبيعيا من طبيعة العمل ككل . وبالنظر إلى السطح رأى أن كل تأليف يمكن أن يدعى (قصيدة) إذا أضيف إليه السحر الناشئ من تكرار الأصوات والمقاطع بغض النظر عن مضمونه . ونحن حين نلحظ ونتذوق كل جزء من الأجزاء التى يشدنا إليها تكرار النبرة والصوت تزداد لذتنا من خلال هذا التذوق بـ « الكل » ، الذى هو فى الوقت نفسه ـ لا بذاته ، مؤد إلى إدراك النموذج الكلى للقصيدة الكاملة(٣) .

---

(١) عن كتاب (الشرقيات) . وانظر معالم النقد الأدبى ص ١٩٤ .
(٢) انظر مناهج النقد الأدبى ص ١٥٥ وما بعدها .
(٣) المرجع ص ١٥٧ وما بعدها .

وعند دعاة « الفن للفن » يرد الإعجاب بالأعمال الفنية — كما يرى « تيوفيل جوتييه » - إلى اليد الماهرة الصناع ، التى تصنع الفن ، وتجرى فيه ضروبا من السحر والإبداع ، مستلهمة العين النافذة فى أطواء الجمال المحجب ، فالصورة الأخاذة فى الأدب هى الجمال ، وهى الغاية التى تهفو إليها المشاعر . ولا عبرة إطلاقاً بالفكرة ؛ لأن التأثير إنما يحدث من الصورة والشكل . ومع ذلك لم يتيسر لهؤلاء الدعاة أن يفرقوا بين المضمون والشكل ، فقد سئل أحد كبار النقاد مرة : أى المضمون والشكل أهم فى نقد الأعمال الفنية ؟ فأجاب عن ذلك بسؤال آخر . قال : أى شفرتى المقص أقطع ؟

والنزعة « البرناسية » تتفق مع نظرية « الفن للفن » فى توجيه الشعراء إلى القيم الجمالية ، وصرفهم عن العكوف على الموضوعات الذاتية ، التى تجعل من الشعر وسيلة أو أداة تعبير عن معان ضيقة محدودة ، تسلبه قيمته ، وتجعله خادما لا مخدوما ، فالجمال غاية الشعر ، وليست له غاية سوى أن يكون جميلا ، وجمال الشعر إذن فى نصاعة الديباجة ، وجودة التمثيل ، وقوة التجسيم ، ولا ينبه الشعر بالموضوعات الأخلاقية ، ولا يشرف باستكناه الحقائق القارة فى الطبيعة .

ورأى الرمزيون أن وظيفة الشعر هى نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى نفسية ، أو نقل حالات نفسية ، فلا تجسيم ولا تفسير ولا نقل معان ولا صور محددة ، ولذا قال الرمزيون بنظرية العلاقات — أو نظرية تجاوب الأحاسيس — التى عبر عنها « بودلير » فى بيت شعر له ترجمته :

« إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب »

يقصد أن بعضها يحل محل بعض فى إحداث الوقع النفسى الواحد ؛ بحيث

يستطيع الشاعر مثلا أن يصف مرئيا بصفة ملموس فيقول فى السماء المغطاة بسحب بيض : (إن لونها فى نعومة اللؤلؤ) ، واللون لا تعبر عنه اللغة التقليدية بالنعومة ، ومع ذلك نحس - من الناحية النفسية - قوة التعبير ، لأنه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقى ، ووقع مارأى فى نفسه ، فالحاسة عند « بودلير » لها أن تستعير وظيفة حاسة أخرى ، وتستعملها كأنها وظيفتها الأصلية ، والقصد من ذلك هو التوسعة على الشاعر فى استعمال الألفاظ والإفادة من خواصها ، حتى يتمكن الشاعر من تصوير مشاعره وأفكاره فى حرية وسعة ، فالشاعر - ومثله سائر المفتنين - ليس مجرد عارض للصور بل ينبغى أن يحكى ما غاب عن الواقع ، فى صيغة ذاتية ، تحمل إلينا الحياة الإنسانية العريضة .

هذا ، ويرى « ماثيو أرنولد » أن المعنى هو كل شىء بالنسبة للشعر (١) بينما يرى « رتشاردز » (٢) أن أهم ما يمتاز به الشعراء هو سيطرتهم على الألفاظ ، والطريقة التى يستخدمون بها هذه الألفاظ ، أى أن الأساس فى التفاضل هو الإحساس بطاقة الألفاظ ، وتجميع تأثيراتها التى لكل منها فى الذهن ، ووضعها فى الموضع المناسب للاستجابة ككل ، فأسلوب الشاعر هو النتاج المباشر للطريقة التى انتظمت بها نزعاته ، وتكون قدرته على نظم الكلام جزءاً من قدرة أكثر روعة على تنظيم تجربته .

ويرى « لاسل آبر كرمبى » (٣) أن تجربة الأديب تدفعه إلى التعبير عنها فى إتقان وبراعة ، فهى تطلب معادلها اللفظى ، لكى يمثلها تمثيلا صادقا ، وعنده

---

(١) انظر تقديم كتاب (العلم والشعر) تأليف رتشاردز ، ص ١ من الترجمة العربية ، لمصطفى بدوى - الأنجلو المصرية .

(٢) الكتاب نفسه ص ٤٦ ومابعدها .

(٣) فى كتاب (قواعد النقد الأدبى) - الترجمة العربية للدكتور محمد عوض محمد - ص ٥٠ .

أنه كلما عظم الإلهام تطلب قوة فنية أسمى وأكبر ، وكلما غنيت التجربة وغزرت مادتها كانت مادة الأدب أوفى وأبهر ، فالأدب ميزان ذو كفتين: في إحداهما الأفكار والمعاني ، وفي الأخرى التأثير الناشئ عن صورة هذه الأفكار والمعاني ، وينبغي أن تتعادل كفتا الميزان ويمكن أن نقول : إنه ينبغي أن تتكافأ الميزان .

هذا في النقد الغربي ، أما عندنا فقد ثارت القضية في أوائل هذا القرن العشرين ، وطلع علينا الشاعر « عبد الرحمن شكري » بنظرية في مضمون الشعر بحملها ، أن الشعر منظار الحقائق ومفسرها ، وأن رحلة الشعر ينبغي أن تكون إلى عالم مليء بلذات التفكير وهو عالم أكمل وأجمل وأصدق من عالمنا ، ورحلة الشاعر إلى هذا العالم المليء بلذات التفكير رحلة يفرضها الشاعر على نفسه ، بمقدار ما يحس الكمال والجمال والصدق من تجاريبه الشعرية ، ومن المغالطة ـ عنده ـ تقسيم الشعر إلى شعر عقل وشعر عاطفة، لأن كل موضوع من موضوعات الشعر يتطلب نوعا ومقداراً من العاطفة ومن التفكير ، فمن الشعر ما تكون فيه العاطفة أوضح وألزم ، ومنه ما تكون فيه العاطفة أقل وضوحا . والشعر عنده صناعه فنية ، فللشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح ، شريطة ألا يتكلفه ، ومن الفوضى تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة باعتبار قلة استعمالها وكثرته ، فإن امتهان الكلمة ـ أو العبارة ـ بكثرة استعمالها رأى مرجوح ، وإنما يكون شرف الكلمة في دلالتها على المعنى ، وفي وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر ويرى « شكري » أن الشعر السائر هو الشعر القادر على التأليف بين اللفظ والمعنى .

ومن بعده رأى « عباس محمود العقاد » (١) أن مزية الشاعر في أن يقول

---

(١) في كتابه (الديوان في الأدب والنقد) ١/٣٩ وما بعدها .

عن الشيء ، ماهو ، ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به ، فليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط السمع والبصر باستخدام التشبيه ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوته زبدة مارآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . فما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، ويمتاز الشاعر على سواه بقوة الشعور ، وتيقظه ، وعمقه ، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء . والمحك الذى لايخطئ فى نقد الشعر هو رده إلى مصدره فإن كان لايرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فهو شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ؛ فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ماهو أحقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة ، والمدارك الزائفة .

وفى تقدير « محمد مندور »(١) أن مقالة « العقاد » تضمنت كثيراً من مبادئ الرمزية فى الشعر الحديث ، فهو يطلب من التشبيه أن يطبع فى وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفس الشاعر ، وهو يرى أن التشبيه لم يبتدع لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

ومن بعد العقاد أوضح « معروف الرصافى » رأيه (٢) ، فجعل شرط الكمال فى الأدب تحقيق التوازن بين القوتين العقلية والبيانية ، والأديب الأكبر من كانت قواه العقلية فى الدرجة العليا ووازنتها المقدرة البيانية ،

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون . ص ٧٢ .

(٢) كتابه (دروس فى تاريخ اللغة العربية) ١ / ٢٥ ط . دار السلام ـ بغداد - ١٩٢٨ .

فإذا جاءت القوة العقلية فى الدرجة العليا وقصرت العبارة عن أداء المعنى جاء الأدب جافا ، وفى العكس ينضح الأديب بألفاظ براقة وعبارات خلابة لاطائل من المعنى تحتها .

وأخيراً قرأنا للناقد « مصطفى عبد اللطيف السحرتى »(١) أن الصياغة فى الشعر وسيلة لاغاية ، فلا يهم نوعية الصياغة : مقفاة أو متحررة ، فالمهم أن نظفر بشعر يعبر عن تجارب الشاعر وحقائق حياته ؛ شعر يعبر عن موضوعه بأفكار منوعة مترابطة مؤثرة ، تدور حول الموضوع ، ولا تخرج عنه ، وتنتهى بتأثير حى يعيش فى الذهن والوجدان .

وهذا رأى فيه نضج ووعى . ولكن (السحرتى) - من أسف - فسر فيما بعد دعوته إلى حرية الألفاظ ، فذكر (٢) أنه يقصد عدم التقيد بالأسلوب النحوى العربى الجامد فى تركيب العبارة ، فيباح فى الشعر مالا يباح فى النثر ، كالإتيان بالفعل بعد الفاعل أو بعد المفعول ، كما هو الحال فى اللغة اللاتينية ، أو الإتيان بالفاعل قبل الفعل ، كما هو الحال فى اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية ، أو الإتيان بالضمير قبل الاسم إذا دل عليه ، وهكذا تدور الألفاظ - فى تقديره - دورانا حرا غير مقيد .

ومن رأينا أن الأديب حر فى نظم ألفاظه ، ولا سلطان عليه إلا الغرض الذى يدعوه إلى النظم وإلا المعنى الذى يريد التعبير عنه كما نرى أن النحو العربى لم يجمد ، ولم يحظر على الشاعر - أو الناثر - أن يقدم لفظا ويؤخر آخر ، شريطة أن يكون هذا التقديم أو التأخير ضروريا لأداء المعنى ولا يخل به ، ولا ينحرف عن الغرض الذى يوجهه . ولسنا بحاجة إلى تقليد اللاتينية أو غيرها .

---

(١) كتابه (قضايا الفكر فى الأدب المعاصر) . ص ٢١ .

(٢) كتابه (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) . ص ٨٥ .

(١٣)

ماعلاقة المضمون بالصورة الشعرية ؟

وما علاقة الصورة الشعرية بالتصوير ؟

كنا قد رسمنا المضمون بأنه التكيف الفكرى والشعورى للموضوع ، وما يستتبع ذلك من لمسات فكرية ، أو لمسات شعورية ، أو لمسات فكرية شعورية ، نشهد آثارها فى العمل الأدبى ؛ متجاورة ، أو متداخلة ، أو متفاعلة ، أو متنافرة ، وقد اتضح لنا أن أياً من هذه اللمسات لاتقوم وحدها ، ولا يتأدى لها أن تقوم وحدها ، لأن أداتها فى هذا هى الصورة التى توضع فيها ، وهذه الصورة لايمكن أن تتحقق — أو تعيش — فى فراغ ، فإنما هى العش الذى تعشش فيه هذه اللمسات ، وتفرخ ، فتخرج إلى الحياة شعراً — أو أدبا بعامة — أو فنا على أى حال .

فالمضمون وحده ليس شعرا ، لا بالقوة ولا بالفعل ، لأنه فى الأولى مافتئ مطويا فى ذات الشاعر ، وفى الأخرى لم يقم مضمونا وحده ، وإنما احتاج إلى مايتقوم به . وليست الصورة وحدها شعرا ، لا بالقوة ولا بالفعل ، لأنها فى الأولى أصوات أو حركات وسكنات أو تطلعات أو تهويمات ، وفى الأخرى لاتصلح وحدها أن ترتد إلى أى من الأجناس الأدبية ، ولكنها — متى تقمصت المضمون واحتوت المحتوى — صالحة أن ترتد — وإياه — إلى أى من الأجناس الأدبية ، ولا تستقل الصورة بقيمة فنية من دون هذا التقمص أو هذا الاحتواء .

وإذن : الشعر جماع المضمون والصورة ، وإن شئت فقل : الشعر جماع المضمون والشكل فى صورة فنية معينة .

الصورة والمضمون والشكل :

وقد جعل بعض النقاد الصورة أشمل من المضمون والشكل ، فهى عنده تحويهما ، فالمضمون مادة أو روح للصورة ، والشكل جسم حى لها ؛ إذ لاتتصور مادة أو روح مشخصة دون شخص تتقوم به ، كما لايتصور جسم حى دون روح تقيم فيه الحياة ويقول « هويلى » : ليس الشعور شيئا يضاف إلى الصور الحسية ، وإنما الشعور هو الصورة ، أى أن الصورة هى الشعور المستقر فى الذاكرة الذى يرتبط بالمشاعر الأخرى ويعدل منها ، وعندما يراد إخراج هذه المشاعر إلى الضوء تبحث لها عن جسم ، فتأخذ مظهر الصور . ومما يؤكد هذا الاتجاه (أى الاتجاه إلى اتحاد الشعور بالصورة وعدم إمكان تصورهما مستقلين) حقيقة نقدية مألوفة ، هى : أننا لانستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا ، وإنما علينا — فى سبيل الاحتفاظ بأصالة هذه المشاعر — أن نقدمها إلى الآخرين فى صورتها الخاصة ، تلك الصورة التى تتولد مع الشعور نفسه تولداً تلقائيا [1] .

والصورة الشعرية تفرض دراسة العناصر الآتية :

١ — اللفظة .

٢ — العبارة .

٣ — الإيقاع .

٤ — التصوير .

ونحن نؤكد أن الصورة الشعرية إنما تنهض بهذه العناصر مجتمعة ، ولا تنهض بأى منها على حدة . ونرجو أن نتذكر دائما أن أيا من هذه

---

(١) انظر التفسير النفسى للأدب للدكتور عز الدين إسماعيل .

العناصر - منفردة ومجتمعة - ذو وشائج لصيقة بالمضمون ، وأداة لاكتناهه وعرضه ، واستقباله الحياة .

هذا عن علاقة المضمون بالصورة الشعرية ، أما علاقة الصورة الشعرية بالتصوير فتقتضى أولا البحث فى الخيال ، والخيال فى صورته الأولية أداة تنظيمية تمكننا من التمييز والترتيب ، ومن التفريق والتركيب ، وبدون هذه الأداة لايجمع الإدراك سوى مجموعات من المعطيات الحسية التى لامعنى لها ؛ فهذه الأداة هى التى تجعل منها قوة خلاقة . ومن الخيال نوع يسميه « كولردج » : « الخيال الثانوى » ، ويصفه بأنه الاستعمال الإنسانى الإرادى لهذه القوة ، فهو أكثر وعيا ، ويعتبر استخدامه نشاطا شعرياً حياً[1] ؛ لأنه يبعث فى نفوسنا التطلع والتشوف إلى مثل ماتطلع وتشوف إليه المتخيل ، ويحلق بنا فى مثل الأجواء التى حاق فيها المتخيل ، ويساعدنا - مثلما ساعد المتفنن - على تجميع الحواس والوجدان والعقل فى كل واحد ، يتذوق الحياة ، وما وراء الحياة .

وقد عرفت معاجم اللغة العربية الخيال بأنه : ماتشبه لك فى يقظة أو حلم من صورة ، وبأنه الظن والتوهم (القاموس المحيط) ، وبأنه كل شىء تراه كالظل (المصباح المنير) ، وبأنه الشخص والطيف والوهم (الصحاح) . وقال « الزمخشرى » فى (أساس البلاغة) : أخال الشىء على فلان اشتبه وأشكل . وخيل إليه أنه دابة فإذا هو إنسان وتخيل إليه . وافعل هذا على ماخيلت نفسك أى على ماأرتك نفسك وشبهت وأوهمت قال الشاعر :

إنا ذممنا على ماخيلت   سعد بن زيد وعمرو بن تميم

ويقال : تخيل الشىء تلون ، « كأبى براقش كل لون لونه يتخيل » وخيلت فلانة فى المنام ، وتخيل لى خيالها ، قال « ذو الرمة » :

---

(١) انظر (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) ص ١٦٨ وما بعدها .

ألا خيلت مى ، وقد نام ذو الكرى فما نفر التهويم إلا سلامها

وهذه المادة - كما رأينا - تدور حول تصور الشىء فى غير صورته ، وتلونه بغير لونه ، كما توحى بأن الصورة الجديدة المتخيلة أجمل من الصورة الأولى . وهذا المعنى اللغوى هو المعنى الذى أريد من الخيال فى الفن ، فهو يقتضى نقل الفكرة أو المعنى من صورة إلى أخرى أجمل منها وأكثر تأثيراً فى النفس . وحيث كانت وظيفة الأدب إبراز الحقائق فى صورة أجمل - إذن - أصبح الخيال عماد الأدب ، لأنه الطريق الطبيعى لهذا التصوير الجميل ، ولعرض تلك الحقائق فى ثوب مثير جذاب .

وقد أثبتت الدراسات النفسية أن الصور العقلية لا تستقر فى الذهن ، منفصلا بعضها عن بعض ، أو خالية من الارتباط بما يتصل بها ، وإنما تتجمع أو تتنافر بداعية التوافق والانسجام ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تنافر منها اختلف . أما استعادة هذه الصور فتسير طبقا لقوانين : التشابه ، والتضاد ، والاقتران ؛ فشبيه الشىء منجذب إليه ، وضد الشىء يخطره بالبال ، وكذا مايقترن به من المحسوسات أو الخواطر بوسيلة من وسائل الاقتران الزمانية أو المكانية أو السببية .

وهذا الرصيد من الصور والمختزن فى العقل ، يعتبر مورداً ثراً للخيال ، تغذيه المعلومات ، ودرجة الوجدان من الاستجابة ، والتأثر ، والحساسية ، والحرية التى يعطيها نفسه فى التحويم والتحليق فى أودية المعانى ، والافتنان فى تنظيمها ، وحلها ، وإعادة تركيبها . وهذا كله أمر يلمسه كل إنسان ، ولكنه يكون لدى الأديب أو المفتن أنشط ، وأكثر سبحا فى عوالم الحياة ، وما وراء الحياة ، حيث نراه :

(أ) يعقد الموازنات والمقارنات والمشابهات بين الأشياء ، التى لاتتصور عقولنا غير الشاعرة وجود صلة بينها .

(ب) يقوم بعملية التجسيد أو التجسيم للمعانى والخواطر والأفكار ، التى تتحرك داخل العقل البشرى .

(ح) يخلع صفة الشخوص الإنسانية على غير الناس من الحيوان والنبات ـ وخاصة الطبيعة ـ فنراها تتحرك فى شئون الدنيا شخوصا ، تعقل ، وتحس ، وتشعر ، وتألم ، وترضى ، وتغضب ، وتتفتح بالحب ، والأمل ، وتنطوى على البغض ، واليأس ، . . . إلخ ماهنالك ، مما يسبح فى أطواء النفس الإنسانية .

(ى) يضفى صفة الإحيائية على غير الأحياء ، فإذا هى تتصرف كما يتصرف الأحياء والعقلاء .

فالكلمة التى يستدعيها الخيال ؛ ليؤدى بها رمزاً ما ، لاتمثل نفسها بأكثر مما تمثل الارتباطات الذهنية العجيبة ، التى استدعيت الكلمة لتمثيلها . والشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لايقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل يقصد بها تمثيل تصور ذهنى معين ، له دلالته وقيمته الشعورية ، فقيمة الألفاظ الحسية ليست فى ذواتها ، وإنما قيمتها فى اتخاذها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها ، فالشاعر يثير فينا الدهشة بما يعرضه من (معرفة جديدة) عن طريق الارتباط غير المتوقع ، وهذا الارتباط غير المتوقع مطلوب فى الشعر ، لأنه يكون دائماً شيئا جديدا ، يحمل الإثارة ، على الرغم من أن الواقع لايقبله .

وعلى سبيل المثال : عندما نشبه الحسناء بالقمر ، والشجاع بالأسد ، والحليم بالجبل ، نجد أطراف هذه التشبيهات متخالفة فى حقيقتها ، غير أنها فى كنهها الجمالى ـ أو البيانى ـ متحدة . فالحسناء تخالف القمر ، ولكن التشبيه يوحى إلينا الأنس بها كما نأنس بالقمر فى الليل الحالك . والشجاع الذى يعيش بيننا يغاير فى واقعه الأسد الذى يعيش فى الغابة ، ولكن التشبيه يرسم لنا

طريق الرهبة من هذا الحيوان الآدمى ؛ لما استقر فى نفوسنا أن حيوان الغاب مرهوب الجانب دون منازع ، فالحاق الشجاع به إلحاق له به فى صفته ونعته . والحليم الذى يتبدى لنا إنسانا هادئا رزينا عاقلا لا يركبه الغضب ولا يحفزه على الثورة الهوجاء يغاير فى واقعه الجبل الأصم ، ولكن الصلة التى عقدناها بينهما تقرب وتؤكد ثبات المشبه واستقرار وصفه . وقس على هذا التشبيه « البسيط » ماهو أعلى منه فى التشكيل التخييلى شأنا كالتشبيه التمثيلى ، والاستعارة .

« واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها . . فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها ، فابحث عنه ، ونقر عن معناه ، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة ، إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته »(١) . « والتشبيهات على ضروب مختلفة ، فمنها تشبيه الشىء بالشىء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة وبطؤا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا ، وربما امتزجت هذه المعانى بعضها ببعض ، فإذا اتفق فى الشىء المشبه بالشىء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه ، وتأكد الصدق فيه ، وحسن الشعر به »(٢).

يقول « العتابى » فى السحاب :

والغيم كالثوب فى الآفاق منتشر	من فوقه طبق من تحته طبق
تظنه مصمتا لا فتق فيه . فإن	سالت عواليه قلت: الثوب منفتق
أو جعجع الرعد فيه قلت: منخرق	أو لألأ البرق فيه قلت : محترق

---

(١) عيار الشعر . ص ١٠ ومابعدها .
(٢) المرجع ص ١٧

وفى هذا الشعر عدة معان مما أشرنا إليها مجتمعة ، ففيه : الهيئة ، والشكل ، واللون ، والصوت ، والحركة ، واتجاهها . فهو تشبيه قد استوعب المشبه ، فهو يصوره لك ، فتتمثله نصب عينيك وإن لم تره ، فان كنت تراه فأنت بإزاء هيئتين ، المشبه به فيهما مثال ، يدنى منك الصورة ، ويعرضها عليك وصفا مصيبا .

واعلم أن إصابة الوصف من دواعى التشبيه عند العرب ، ومع هذا اتهموا(١) بالحسية فى التذوق الجمالى ، فقيل فى بيت « ابن المعتز » فى صفة الهلال :

وانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

إن التشبيه فيه لم يعد أن يعطيك : حجم الهلال ، ولونه ، وشكله ، وموقعه ، مساويا لحجم الزورق ، وشكله ، وموقعه .

ونحن لانرى هذا الاتهام مسلما ، فـ « ابن المعتز » فى بيته هذا إنما نزع إلى هذه الصورة الحسية ؛ لأنها مألوفة له ، ولم يكن همه أن يثير أكثر من مشاعر الجمال المجرد . وكل من أتيح له منا أن يقضى أمسيات الصيف فى الريف - يطيل الوقوف والنظر فى الهلال وهو يسبح فى أجواز الفضاء سبحا هينا ، متجها صوب الشاطئ المرئى من الأفق ، ولا يغادره حتى يغرب ، ويحس هو بالراحة النفسية ، وبشعور الجمال المطلق ، الذى لايحتاج إلى تفسير ، بل ربما جرحه التفسير .

والنفس - كما يقول « عبد القاهر » - تطمئن فى التشبيه والتمثيل إلى الحسى والضرورى والمألوف . على « أن لتصور الشبه من الشىء فى غير جنسه وشكله ، والتقاط ذلك له من غير محلته ، واجتلابه إليه من النيق البعيد - بابا آخر من الظرف واللطف ، ومذهبا من مذاهب الإحسان لايخفى

---

(١) انظر (الأدب وفنونه) للدكتور عزالدين إسماعيل - ص ١١٦ - ط ٢ دار الفكر العربى - ١٩٥٨

موضعه من العقل» (١) . . . فتشبيه العين بالنرجس عامي مشترك معروف في أجيال الناس جار في جميع العادات ، يريك الصورة الواحدة وهي شكل العين في خلقة الإنسان وخلال الروض ، وأنت تنظر إلى بعد ما بين العين و بينه من حيث الجنس . وتشبيه الثريا في قول الشاعر :

كأن الثريا في أواخر ليلها   تفتح نور ، أو لجام مفضض

أو قول الآخر :

إذا ما الثريا في السماء تعرضت   تعرض أثناء الوشاح المفصل(٢)

تشبيه خاص ، وهو يريك شكل الثريا في السماء وفي الأرض .

وفي قول «البحتري» :

عيرتني المشيب وهي بدته   في عذاري بالصد والاجتناب

لا تريه عارا ، فما هو بالشيـ   ـب ، ولكنه جلاء الشباب

وبياض البازي أصدق حسنا   - إن تأملت - من سواد الغراب

يقول «عبد القاهر» : «وليس إذا كان البياض في البازي آنق في العين ، وأخلق بالحسن ، من السواد في الغراب - وجب لذلك ألا يذم الشيب ، ولا تنفر منه طباع ذوي الألباب ، لأنه ليس الذنب كله لتحول الصبغ ، وتبدل اللون ، ولا أتت الغواني ما أتت من الصد والإعراض ، لمجرد البياض ؛ فإنهن يرينه في قباطي مصر فيأنسن ، وفي أنوار الروض وأوراق النرجس الغض ، فلا يعبسن ، فما أنكرن ابيضاض شعر الفتى لنفس اللون وذاته ، بل لذهاب بهجاته ، وإدباره في حياته . . . وكما لم تكن العلة في كراهة الشيب بياضه ،

---

(١) أسرار البلاغة - ص ٢٠٢ وما بعدها والنيق: أرفع مكان في الجبل .

(٢) المقصود بالوشاح هنا : الأديم العريض الذي يرصع بالجوهر وتشده المرأة بين عاتقيها وكشحها .

ولم يكن هو الذى غض عنه الأبصار ، ومنحه العيب والإنكار. كذلك لم يحسن سواد الشعر فى العيون ، لكونه سوادا فقط ، بل لأنك رأيت رونق الشباب ونضارته ، وبهجته ، وطلاوته ، ورأيت بريقه وبصيصه يعدانك بالإقبال ، ويريانك الاقتبال ، ويحضرانك الثقة بالبقاء ، ويبعدان عنك الخوف من الفناء »(١) .

وهذا الذى يذكره « عبد القاهر » قريب منه ماذكرناه غير بعيد : أن التشبيه وماإليه ينبغى أن يعطى المتذوق إيحاء بما يصوره التشبيه ، أويحكيه ، أويرمز إليه . والتشبيه - كما يذكر العقاد - لم يبتدع لرسم الأشكال والألوان فحسب ، فالناس جميعا يرونها محسوسة بذواتها ، « وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور ، وتيقظه ، وعمقه ، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء »(٢) . وبمقدار انطباع هذه الأشياء فى نفس المنشئ ، وتناوله إياها تناولا يكشف عن لون انفعالاته وعواطفه وسائر مشاعره - يرجى أن يتأتى ويتأدى انطباعها فى نفس المتذوق ، عندما يشع التعبير عليها ، ويلقى عليها ظلال التجربة التى عاناها المنشئ . وكلما كانت الألفاظ أداة لإنارة الحواس وتنشيطها بدت لها قيمة كبيرة فى نقل التجربة وفى عرضها ، فالصور التى توحى بها هذه الألفاظ تحرك وجدان المتذوق . وتثيره ، وقد تبدهه ، أوتستفزه ، فاذا هو ينشط لاستقبالها ، ويسبح فى عوالمه مستمتعا بسبحه .

وقديما تنبه « ابن رشيق »(٤٥٦هـ) إلى أن إصابة الوصف لاتكفى وحدها لقبول التشبيه ، فانما ينبغى انبثاق التشبيه عن ذوق المنشئ وحسه ، بحيث يشرح عاطفته ، أو يكشف وجدانه ، ولولم يصب الوصف ويعطى فى

---

(١) أسرار البلاغة ص ٣٢٢ ومابعدها ويقصد بالاقتبال التجدد .

(٢) الديوان فى النقد والأدب ٣٩/١ ومابعدها

ذلك أمثلة فى معنى واحد ، يقول (١) : « وقد أتت القدماء بتشبيهات ، رغب المولدون - إلا القليل - عن مثلها ، استبشاعا لها ، وإن كانت بديعة فى ذاتها ، مثل قول « امرئ القيس » :

وتعطو برخص غير شثن ، كأنه أساريع ظبى ، أومساويك إسحل (٢)

فالبنانة لامحالة شبيهة بالأسروعة ، وهى دودة تكون فى الرمل ، وتسمى جماعتها (بنات النقا) ، وإياها عنى « ذو الرمة » بقوله :

خراعيب أمثال كأن بنانها بنات النقا تخفى مرارا وتظهر (٣)

فهى كأحسن البنان : لينا ، وبياضا ، وطولا ، واستواء ، ودقة ، وحمرة رأس ، كأنه ظفر قد أصابه الحناء ، وربما كان رأسها أسود .

إلا أن نفس الحضرى المولد إذا سمعت قول « أبى نواس » فى صفة الكأس :

تعاطيكها كف ، كأن بنانها
- إذا اعترضتها العين - صف مدارى (٤)

أو قول « على بن العباس الرومى » :

أشار بقضبان من الدر ، قمعت يواقيت حمرا ، فاستباح عفافى

---

(١) العمدة ١ / ٢٩٩ .

(٢) البيت لامرئ القيس فى وصف محبوبته فاطمة ، تعطو : تتناول ، رخص : صفة بنان محذوفة وهى الأصابع ، غير شثن : غير غليظ ، ظبى : هنا اسم رمل ، وأساريعه دود بيض فيه ، شبه بها أصابعها فى لينها ونعومتها وبياضها ، مساويك جمع مسواك وإسحل شجر له غصون يستاك بها ، وشبه بها الأصابع فى لطافتها .

(٣) خراعيب : جمع خرعوب وخرعوبة وهى الشابة الحسنة الخلق الرخصة أو البيضاء اللينة الجسيمة اللحيمة الدقيقة العظم .

(٤) مدارى : جمع مدرى وهو المشط .

أو قول « ابن المعتز » :

أشرن – على خوف – بأغصان فضة مقومة ، أثمـــارهن عقيق

كان ذلك أحب إليها (أى إلى نفس الحضرى) من تشبيه البنان بالدود فى بيت « امرئ القيس » وإن كان تشبيهه أشد إصابة » .

(١٤)

كيف تتصور الصدق والكذب فى الفن القولى؟

قضية الصدق والكذب فى التخييل ، أدارها النقاد العرب حول الشعر بعامة ، لأنه يعتمد أكثر من سواه من فنون القول على التخييل ، وقامت المساجلات بين القائلين بأن (خير الشعر أصدقه) والقائلين بأن (خير الشعر أكذبه) ، ويدعو الأولون إلى اعتبار إبانة الحقيقة كما هى ، وصدق المطابقة ، والإصابة فى الوصف ، وعدم المبالغة ، وعدم مجاوزة الحد [١] . ويرى الآخرون أن هذا « الكذب » ميدانه التخييل والتمثيل ، وكلاهما لا يذهب بلب الحقيقة ، وإنما يتلطف فى عرضها ، ويتوخى تلوينها ، وذلك فن مقبول ومطلوب ، وبدونه لا تتسع طاقة الشاعر للتعبير والتصوير .

ولعل الإمام « عبد القاهر » خير من عرض هذه القضية عرضا مجردا حين قال [٢] :

من قال : (خير الشعر أصدقه) « كان تَرْكُ الإغراق والمبالغةِ والتجوزِ إلى التحقيقِ والتصحيح ، واعتمادُ ما يجرى من العقل على أصل صحيح – أحبَّ

(١) انظر (قواعد الشعر) لثعلب – تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى – ص ٥٣ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٣٦ وما بعدها .

إليه وآثر عنده ؛ إذ كان ثمره أحلى ، وأثره أبقى ، وفائدته أظهر ، وحاصله أكثر ، ومن قال (خير الشعر أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها ، وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها ؛ حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة ، والإغراق : فى المدح ، والذم ، والوصف ، والبث ، والفخر ، والمباهاة ، وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك (لعلها هنا) يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ، ويزيد ، ويبدئ فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومدداً من المعانى متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لاينقطع ، والمستخرج من معدن لاينتهى ، وأما القبيل الأول (قبيل الصدق) فهو فيه كالمقصور المدانى قيده [1] والذى لاتتسع كيف شاء يده وأيده [2] ، ثم هو فى الأكثر يورد على السامعين معانى معروفة ، وصوراً مشهورة ، ويتصرف فى أصول ، هى وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر ، تحفظ أعدادها ، ولا يرجى ازديادها ، وكالأعيان الجامدة ، التى لاتنمى ولا تزيد ، ولا تفيد ، وكالحسناء العقيم ، والشجرة الرائعة لاتمتع بجنى كريم » . في شجر السرو منهم مثل .. له رواء وماله ثمر

وإذا كان كلام « عبد القاهر » واضحا فى هذه القضية ، فاننا نتبنى قوله ، ولا نريد أن نذهب مذهب من قالوا : إن حسن البلاغة فى أن يصور الحق فى صورة الباطل ؛ والباطل فى صورة الحق ، ويروون فى ذلك حكاية « غيلان بن خرشة الضبى » الذى مر يوما بنهر البصرة مع « ابن عامر » الذى قال له : ما أصلح هذا النهر لأهل هذا المصر ! قال « غيلان » نعم ؛ أيها الأمير ؛ يتعلم فيه صبيانهم العوم ، ويكون لسقياهم ، ومسيل مياههم ، ويأتيهم بميرتهم . وبعد زمان مر « غيلان » نفسه بالنهر مع « زياد » الذى قال له : ما أضر

---

(١) المدانى : المضيق

(٢) الأيد : القوة .

هذا النهر لأهل هذا المصر ! قال « غيلان » : نعم ؛ أيها الأمير ؛ تنذى منه دورهم ، ويغرق فيه صبيانهم ، ومن أجله يكثر بعوضهم ، يقول ابن رشيق (١) : لقد كره الناس مثل هذا البيان ، وعدوه نفاقا ، ولكنه غير معيب ؛ لأنه لم يجعل الباطل على الحقيقة ، ولا الحق باطلا .

والذى أراه أن « غيلان » كان محقا فى الأولى ، وغير مبطل فى الآخرة ؛ ففى الأولى نظر إلى فوائد النهر غير ناظر ما سواها ، وفى الآخرة نظر إلى مضار النهر غير معتبر ماسواها ، ولقد صدق فى الأولى ، وما كذب فى الثانية ؛ سوى أنه جارى أميره ، ولم يتزيد ، وذلك من طبع النديم ونعت الرفيق وليس فى كلا القولين تخييل ولا تمثيل ولا تأويل ، وإن كان فيه جمال المقابلة ومنطق المطابقة ، مما مهد لرواية هذه الحكاية .

(١٥)

ما مدى حاجة الشعر إلى الإيقاع ؟

الوزن أو الإيقاع طبيعة مركوزة فى النفوس ، والشاعر الذواقة لا يحتاج إلى الاستعانة على نظم شعره بـ « العروض » التى هى ميزانه ، ومن يضطرب عليه ذوقه لم يفد فى تصحيحه أو تقويمه الحذق بالعروض أو تطلب معرفتها .

وليس الوزن وحده كافيا لإقامة الشعر ؛ وإنما هو يساعد الشاعر على تحديد الطريق أمامه ؛ وهو يختار الألفاظ ، ويؤلف بينها ، ويعدل فيها ، ويقدم فيها أو يؤخر ، ويوسع لها أو يضيق ؛ بما يوحى عن تجربته ، ويكشف رؤيته الحالمة ، ويجلو مشاعره التى يعرضها فى شعره .

(١) العمدة ١ / ٢٤٧ وما بعدها

والايقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمن ، أو هو النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية ، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق (١) أما الموسيقى فهى اللحن الحادث من أصوات الحروف وتجاوبها مع الإيقاع ، ومن هنا صح أن نعتبر الوزن موازيا للايقاع ، وقديما قال « ابن خرداذبة » (٢) : إن منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر. والايقاع هو الوزن ، وعدمه هو الخروج من الوزن ، ويكون بالإبطاء عن الوزن ، أو السرعة فيه .

وليس من شك فى أن الإيقاع ـ أو الوزن ، أو العروض ـ يساعد الشاعر فى بناء مضمونه ، وانسياب مشاعره ، ومن هنا أباحوا له ـ قياسا على ماشاهدوه من أعمال الأسبقين ـ أن يتصرف فى شعره بقدر ، بالحذف والإضافة والتحريك والاسكان ، وغيرها من التصرفات التى سموها : « زحافا » و « علة » و « ضرورة » ، وذلك حتى يواتيه بناؤه ، ويوفق بين حركة نفسه ولغته ، ولا يتوقف انسيابه ، ولا يحجز عن طلقه .

ونحمد الله على أن لغتنا العربية لغة شاعرة بطبيعتها ، فبينها وبين فن الشعر نسب وقربى ، « انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات وفصاحة النطق بالألفاظ فأصبح لها من الشعر الموزون فن مستقل بإيقاعه عن سائر الفنون التى يستند إليها الشعر فى كثير من اللغات ، فلاحاجة بالشعر العربى إلى إيقاع الرقص الذى يصاحب إنشاد الشعر فى اللغات الأخرى ؛ لأن أشعار تلك اللغات تستعير الحركة المنتظمة من دقات وحركات الأجسام فى حلقات الرقص ، أو اللعب المنسق ، على حسب

---

(١) انظر (مسائل فى فلسفة الفن المعاصرة) لجويو ـ ترجمة سامى الدروبى ـ ص ١٣٨ .

(٢) انظر (مروج الذهب) للمسعودى ٢ / ٣٥٨ ومابعدها طبعة بولاق .

خطوات الإقبال والإدبار والدوران ، ولاحاجة بالشعر العربى إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب ؛ لأن أوزانه مستقلة بإيقاعها ، الذى يميز أقسامها وحدودها ، ويغنيها عن الأقسام والحدود فى الفنون الأخرى، ولاحاجة بالشعر العربى إلى مصاحبة الغناء ؛ لترتيب أوقاته ، وضغط مواقع المد والسكون فى كلماته ؛ لأنه (أى الشعر العربى) مرتب مضبوط فى كل كلمة ، بل فى كل جزء من أجزاء الكلمة ، يجمع بين الحركة والسكون . وأسباب هذا الفن الكامل ـ الذى استوفى أوزانه وقوافيه ـ تظهر من دراسة تاريخ النظم فى اللغة العربية ، والسبب الشامل الذى ألم بجميع تلك الأسباب أن التركيب الموسيقى أصل من أصول هذه اللغة ، لاينفصل عن تقسيم مخارجها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها ، بالإعراب ، أو بالاشتقاق ، وهذا السبب الشامل هو الذى يسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية ، من الناطقين باللغة العربية ، منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام »(١) .

وما نظننا بعد هذا بحاجة إلى أن نكتشف عملية الإبداع ، فلغتنا الجميلة ـ كما بان لنا ـ تسهم فى هذه العملية ، وفى تيسير أمرها ، ولا بأس من أن نذكر أنماطا من تجاريب الشعراء والناظمين .

ـ فمنهم من يقول الشعر عفوا ، حسبما اتفقت قوافيه ، ثم يعود فيرتب أبياته ، وينقح فيها ، ويهذبها ، ويثقفها .

ـ ومنهم من يأخذ فى نظمه ، ويخطر له البيت أو البيتان أو نصف البيت أو مطلعه ، تعبيرا عن جزئية من جزئيات شعره الذى هو بصدده ، فيثبت ذلك ، ثم بعد حين يضعه فى المكان الذى يليق به .

---

(١) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص٣١ ومابعدها ـ ط. الانجلو المصرية ـ ١٩٦٠ م .

- ومنهم من ينصب القافية من أول الامر للبيت ، ويشرع فى بناء البيت على هذه القافية .

- ومنهم من يصنع معظم البيت (دون قافيته) ، وعندما يصل إليها يعالجها حتى يسكن بيته إليها ، وتسكن هى إليه .

- ومنهم من يصنع صدر البيت كما اتفق له، ثم يتطلب القافية عندما ينشئ عجزه .

- ومنهم من يجمع من بطون كتب اللغة والمعاجم القوافى من نوع القافية التى ارتضاها لمطلع قصيدته ، ويضع هذه القوافى أمامه ؛ ليتخير منها.

ولقد مرت بنا هذه التجاريب أيام الشباب . وكشفنا عنها بعد أن هجرنا الشعر ، وربما كانت هناك تجاريب غيرها ، عسى أن يكشفها الشعراء لنا ، إلا أننا ندرك أن القافية يجب أن تأتى طبيعية ، غير متكلفة ، وغير قلقة ، يتطلبها البيت ولا تتطلبه هى ، وإلا كان الشاعر عبداً لها ، من حيث رجونا أن يكون هو سيدها ، وأن يكون سياق شعره مستدعيا إياها .

ولا نرتضى أن يتوقف معنى البيت عند قافيته ، فخير الشعر ما أسلم كل بيت فيه معناه إلى الذى يليه ، واحتاج إليه فى تكملة الدور الذى يؤديه عن الشاعر ؛ ومن هنا نتساهل فى « التضمين العروضى » ، ولا نعتده عيبا كبيراً.

و « التضمين العروضى »: ربط بيت ببيت آخر ربطا يقتضيه الإعراب، مثل قول « ابن هرمة » :

وإنى وتركى ندى الأكرمين ... وقدحى بكفى زنادا شحاحا
كتاركة بيضها فى العراء ... وملبسة بيض أخرى جناحا

وقول « بشر بن عوانة » :

أفاطم لو شهدت ببطن خبت　　وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا
إذن لرأيت ليثا أم ليثا　　هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

وقول « نصيب » :

كأن القلب ـ ليلة قيل : يغدى　　بليلى العامرية ، أو يراح ـ
قطاة ، عزها شرك ، فباتت　　تجاذبه ، وقد علق الجناح

ونحن لانكاد نحس بمثل القلق الذى أحسه النقاد الأقدمون وهم يتذوقون أمثال هذه الأبيات، فإذا كانوا هم فى زمانهم ينشدون الكمال والطباع مواتية ـ فنحن فى زماننا ننشد الجمال والطباع جاسية ، وأى ضير فى نشدان الجمال قبل الكمال .

والذى لانترخص فيه هو (استواء الأوزان) ؛ فلا نقبل أن تختلف الأبيات طولا وقصرا من وزن واحد، ولا نقبل أن تتخلع الأبيات وتتخالف أبحرا ، ونحن نعترف بأن التجديد فى إيقاع الشعر العربى حدث مبكرا، على أيام الدولة العباسية ، حتى إنه يروى أن « الأمين » سأل « أبانواس » مرة : أتقدر أن تصنع شعرا لاقافية له ؟ فقال «أبو نواس» : نعم. وصنع له من فوره مرتجلا ثلاثة أبيات ، وهى :

ولقد قلت للمليحة : قولى　　من بعيد لمن يحبك : (إشارة قبلة)
فأشارت بمعصم ، ثم قالت　　من بعيد ـ خلاف قولى ـ : (إشارة رفض)
فتنفست ساعة ، ثم إنى　　قلت للبغل عند ذاك : (إشارة امش)

ويغلب على الظن أن هذه الأبيات حكاية حال ، صادفت « الأمين » ، فطلب إلى الشاعر تسجيلها .

وقطع التجديد شوطا، ورأينا المسمطات والمخمسات والموشحات وما إليها، ينظمها شعراء المشرق والمغرب ، بلغة عربية سليمة موزونة موقعة .

فإذا بحثنا فى أسباب الثورة ، التى نشهدها اليوم على الإيقاع العربى ، فإن مردها عند التحقيق إلى القصور عن الوفاء بهذا الإيقاع الجميل .

وعند النظر فى الوزن والقافية تحصل لنا أربعة أشكال :

١ — كلام فيه وزن وفيه قافية ، وهذا هو الشعر العربى منذ الأزل إلى اليوم .

٢ — كلام فيه وزن ولا قافية له ، وهذا هو النظم المرسل ، وهو فى الشعر الغنائى لا يعطى أكثر من خطرات محشودة ، أما فى الشعر القصصى فربما نحت المادة القصصية فى سيولة منطقه .

٣ — كلام لا وزن له ولكنه مقفى ، وهذا نسميه النثر المسجوع .

٤ — كلام لا وزن له ولا قافية له ، وهذا يسميه أصحابه تارة الشعر المنثور ، ويسمونه الشعر الجديد .

ولا نطمئن إلى تسمية أى من الأشكال الثلاثة الأخيرة شعراً، ولكننا لا نرفض أيا منها بحسبانه فنا قوليا يعبر عن صاحبه ، ويصور خلجاته وعواطفه .

ولقد يتعلل من يتداعون إلى « الشعر المنثور » أو « الشعر الجديد » بحاجتهم إلى الانطلاق فى تصوير مشاعرهم وانفعالاتهم وأفكارهم ، دون قيد سابق عليهم يكبح انطلاقهم ، مدعين أن هذا يتيح لهم الصور الجميلة ، والألفاظ الرشيقة ، والجرس الموقع . لأن الشعر الموزون المقفى ـ فى نظرهم ـ يحد حرية الشاعر ، ويحطم حركته الانفعالية ، ونجيب على ذلك كله : بأننا فى حاجة إلى شاعر عظيم واحد ، يفرض نفسه على التاريخ

الأدبي ، مثل « المتنبي » أو « أبي العلاء » أو « شوقي » فهؤلاء لم تكبح القيود العروضية انطلاقهم الانفعالي ، ولم تحد حريتهم الوجدانية ، ولم تتحطم مشاعرهم وأفكارهم على صخرة القوانين الإيقاعية ، ولم تمنعهم أبحر « الخليل » من المضي قدماً على أرض الفن ، ولم يلفتهم الشكل عن المضمون ، ولم يشغلهم الطلاء والقشور عن الجوهر والحقيقة .

ونحن لا ندعي أن كل « بحر عروضي » مرصود لحالة خاصة من حالات النفس ، فهو يصلح لها ولا يصلح لغيرها ؛ وهذان مثالان من (باب الحماسة)[1] :

انظر المذاهب النقدية ص ٩٥

يقول « قريط بن أنيف » :

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي	بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا
إذن لقام بنصري معشر خشن	عند الحفيظة أن ذو لوثة لانا
قوم ، إذا الشر أبدى ناجذيه لهم	طاروا إليه زرافات ووحدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم	في النائبات على ماقال برهانا
لكن قومي ـ وإن كانوا ذوي عدد ـ	ليسوا من الشر في شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة ،	ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأن ربك لم يخلق لخشيته	سواهم من جميع الناس إنسانا
فليت لي بهم قوما ، إذا ركبوا	شدوا الاغارة فرسانا وركبانا[2]

---

(١) شرح ديوان الحماسة للتبريزي بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ١ / ٧ ومابعدها ـ طبعة المكتبة التجارية .

(٢) مازن : هنا مازن تميم ، الحفيظة : الغضب ، ذولوثة : ضعيف لين ، ناجذيه : الناجذ الضرس الأقصى « ضرس العقل » وإبداء الشر ناجذيه مثل =

ويقول «الفند الزمانى»:

صفحنا عن بنى ذهل ... وقلنا: القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجعن ... قوما كالذى كانوا
فلما صرح الشر ... فأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدوا ... ن دناهم كما دانوا
مشينا مشية الليث ... غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين ... وتخضيع وإقران
وطعن كفم الزق ... غذا والزق ملآن
وبعض الحلم عند الجهـل ... للذلة إذعان
وفى الشر نجاة حـ ... ـين لاينجيك إحسان(١)

والقصيدة الأولى من بحر «البسيط»، وأجزاؤه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

والقصيدة الآخرة من بحر «الهزج»، وأجزاؤه:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

= لشدته وصولته، زرافات: جماعات، يندبهم: يدعوهم، النائبات: المصايب، برهانا. بينة ودليلا، شدوا الاغارة: أى شدوا لها وروى «شنوا الإغارة» أى شنوها.

(١) صفحنا: عفونا، صرح الشر: تكشف وتبين، عريان: منكشف غير مستور، العدوان: الظلم، دناهم كما دانوا: أى جازيناهم شرا بشر. الليث غضبان: أى جائع وعبر عن الجوع بالغضب لأنه يصحبه، توهين: إضعاف، تخضيع: إذلال: إقران: لين واسترخاء، طعن كفم الزق: أى طعن يسيل من موضعه الدم كما يسيل الماء من فم القربة، غذا: سال: إذعان: انقياد، فى الشر نجاة: أى فى دفع الشر نجاة أو فى عمل الشر نجاة يريد أن يقول: إن الإساءة تخلصك إذا لم يخلصك الإحسان.

والموازنة العروضية بين الوزنين واضحة ، فالوزن الأول يفوق الوزن الآخر طولا .

والموازنة بين النصين فى المضمون لاتعطى أيا منهما فضلا فى الوفاء بحق هذا المضمون ، مما يسمح لنا برفض القول بأن كل وزن عروضى مرصود لحالة خاصة من حالات النفس ؛ ومما يجعلنا نقرر – فى غير تحرج – أن الأوزان العروضية العربية فيها طواعية لبث حالات النفس المختلفة، وتصويرها وتكشيفها، وإزاء هذه الطواعية المتسعة تتسع أمام الشاعر فرصة الاختيار، بحسب انسياب حالاته النفسية ، ومواتاتها .

ونشير إلى ظاهرة اتسعت لدى شعراء العصر الحديث، وهى ظاهرة التكرار. ورأينا فيها أنها تفسر رغبة الشاعر فى كشف وجدانه، وجلاء انفعاله، وإيضاح إحساسه ، فكأن الكلمة المكررة – أيا كان موضعها – تلح عليه أن يبرزها ويتكئ عليها ، سواء أكانت هذه الكلمة لفظة ، أم أكثر من لفظة، أم شطر بيت ، أم بيتا ، أم أكثر من بيت ، وأيا كانت اللفظة المكرورة : عينها ، أو مرادفها اللغوى ، أو مرادفها الإيقاعى ، وأيا كان موقع التكرار فى البيت ، أو فى المقطوعة ، أو فى القصيدة .

ومن أمثلة هذا التكرار قول « عبد الرحمن شكرى » ، فى قصيدة (المستقبل)[1] :

خطرات الأحلام
سترى فى الأيام
أقوال وفعال
هى رهن الأوهام
— الآن —

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى ، طبعة ١٩٦٠ ص ٦٠٨ .

ويتكرر نمط هذه المقطوعة سبع مرات، واللفظة المكررة هي «الآن».

وفى قصيدة (الصدى)[1] :

أمازح أم ساخر ياصدى
تردد الصوت والفظ المقال
« مقال » مقال « مقال »

ويتكرر نمطها ثلاث عشرة مرة ، واللفظة المكررة هي « مقال » ونظائرها فى الوزن من رجع الصوت .

وفى قصيدة (ذى الفكرة الواحدة)[2] :

انظر إلى أثر الحضارة إنها
سحر الخصوبة فى اليباب الممحل
(جوع الفقير جناية المتمول)

ويتكرر نمطها ثمانى مرات ، والشطرة الأخيرة هى المكررة .

ويقول الدكتور « عبد العزيز عتيق » :

اطلعى ، فالطرف ظمآن إلى	طلعة كالصبح موفور الضياء
اطلعى ، فالقلب هيمان إلى	بسمة تحي به ميت الرجاء
اطلعى ، فالكون إما تطلعى	تشرق الغبطة فيه والضياء

فيكرر كلمة « اطلعى » فى بدء كل بيت ، والكلمة التالية مكررة على طريق التوازى : فالطرف/فالقلب/فالكون ،والكلمة التالية كررت مرتين متوازنتين:ظمآن / هيمان ، وكذلك الكلمة الأولى فى بدء عجزى البيت الأول والثانى ، وذلك كله يعطى نغمة داخلية للشعر ، تزيد فى إيقاعه .

(١) المصدر ص ٦١٧ .
(٢) من القصائد التى جمعناها فى (لحق ديوان عبد الرحمن شكرى)

(١٦)

كيف تصور القدامى
الوحدة العضوية فى الشعر ؟

الوحدة فى أى شيء تعنى - فى الأصل - انفراده ، واختصاصه بمزية لاتوجد فى غيره ؛ فهو واحد ، ووحيد ، ووحد ، وأحد ، وقد وحدته ووحدته (مخففاً ومشدداً) : جعلته واحداً ، وتقول فلان نسيج وحده ، وواحد دهره ؛ أى لانظير له ، وتوحد واستوحد : انفرد ، وتوحد برأيه تفرد به ، وتوحيد الله : الإيمان به واحداً أحداً متوحداً بالربوبية ، واتحد الرجلان في الرأي : صار بينهما اتحاد فيه ، أى أنهما التقيا على رأي واحد .

ويراد بالوحدة فى الشعر : اندماج عناصر القصيد ، واتحاد أجزائه ، بحيث يبدو القصيد كلا مجمعاً لاأجزاء مبددة ، فكأنه واحد ، وكأن فيه وحدة ، فالتجمع المنشود فى القصيد يسمى وحدة ، لأنه سبيل إلى هذه الوحدة ، والمثل من الهيكل البشرى ، فهو كل - وواحد - بما يجمع من أطرافه وأعضائه المركب هو منها ، وقد يكون لكل طرف أو عضو وظيفة ذاتية ، ولكنها وظيفة فى خدمة الكل - الواحد - ولايستطيع أن يستقل بها ، وكذلك يمكن أن يتصور الهيكل الشعرى ، هو كل - وواحد - بعناصره وأجزائه الداخلة فى تركيبه ، وتتفاعل هذه العناصر والأجزاء فى سبيل تكوين الهيكل ، واستوائه ، ووحدته .

وفى القديم قيد «أرسطو» فى الملحمة والمسرحية بقيد (الوحدة العضوية) ، وأعفى الشعر الغنائى من هذا القيد ، وهو قيد منطقى فى الملحمة والمسرحية كلتيهما ؛ لأنه فى الملحمة - القديمة - ينسى الشاعر ذاته ، ويخضع الموضوع

خضوعا تاماً ، فيفرض الموضوع نفسه على الشاعر ، ومن هنا تجىء الوحدة من الموضوع . وفى المسرحية ـ وكانت فى القديم شعراً لا نثراً ـ يكون الشاعر ملزماً بالخضوع لمنطق الزمان والمكان والحدث (الوحدات الثلاث) ؛ ومن هنا تتسلسل عناصر الحدث ، مترابطة الوقائع ، فى زمانها الموقوت ، وفى مكانها المرسوم ، من البداية إلى النهاية ؛ بحيث تبدو حتمية ضرورية ، ولا دخل فيها لعنصر الاتفاق والمصادفة .

ولم يكن « أرسطو » يقيد الشعر الغنائى بمثل هذا القيد ؛ لأن الشاعر الغنائى لا ينسى ذاته بإزاء الموضوع ، ولا يقبل أن تغله أغلال الزمان أو المكان أو الحدث . والمنطق الوحيد الذى يخضع له إنما هو منطق نفسه ، وهو عامل انطلاق وحرية ، لا عامل حجر وتعويق ، فله أن ينطلق بخياله وتصوراته فى كل زمان ، ويسبح فى كل مكان ، ويحلق فى كل عالم ، بل له أن يجاوز — « بشفافيته » — حدود الواقع الدنيوى ، إلى عوالم الأحلام ، والرؤى ، والخيالات ، والأوهام ؛ ففيها متسع لانطلاق أكبر ، وسبح أعظم .

وشعر العرب كله شعر غنائى ، والشاعر فى الجاهلية كان يبدأ قصيدته بالغزل ، وذكر منازل المحبوبة ، والبكاء ، واستبكاء الأصحاب لدى هذه المنازل ، ووصف ما يشهدون من الآثار ، التى خلفها قوم المحبوبة حين ارتحلوا ، وبعد ذلك يذكر الشاعر الراحلة ، وحنينها إلى العطن ، ويصف طبيعتها ، ويذكر الصحراء ، وما قاسى من جوها ، وعاصف ريحها ، وماصادف من وحشها ، وجنها وإنسها ، ويتخلص من ذلك كله إلى وصف ، أو مدح ، أو حكاية حال .

وهذا المنهج كان يتفق مع حركة الشاعر الوجدانية ، والفطرية ، ومع طبيعة معيشته فى الصحراء ، وانتجاعه : للحياة ، أو للعطية ، أو للفتك ، أو للقنص والطرد .

فلما تقدم الزمن بالحضارة الإسلامية قليلا كانت حركة الوجدان قد تحولت ، فإذا « أبو نواس » ينعى هذه المطالع ، ويستبدل منها ذكر الخمر ونعوتها ، ويطيل القول فى التنديد بالطريقة الجاهلية ، والدعوة إلى الخمر ، وهذه أمثلة من مطالع شعره :

أيا باكى الأطلال غيرها البلى بكيت بعين لا يجف لها غرب
أتنعت داراً قد عفت وتغيرت
فإنى – لما سالمت من نعتها – حرب

دع الأطلال تسقيها الجنوب وتبكى عهد جدتها الخطوب
وخل لراكب الوجناء أرضا تخب بها النجيبة والنجيب
ولا تأخذ من الأعراب لهوا ولا عيشا ، فعيشهم جديب

دع الربع . ماللربع فيك نصيب
وما إن سبتنى زينب وكعوب
ولكن سبتنى « البابلية » إنها لمثلى فى طول الزمان سلوب

عد عن رسم وعن كثب واله عنه بابنة العنب

عاج الشقى على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد
يبكى على طلل الماضين من أسد
لا در درك . قل لى : من بنو أسد
ومن تميم ومن قيس ولفهما ليس الأعاريب عندالله من أحد
لاجف دمع الذى يبكى على حجر
ولا صفا قلب من يصبو الى وتد

لقد جن من يبكى على رسم منزل يندب أطلالا عفون بجرول

دع الوقوف على رسم وأطلال ودمنة كسحيق اليمنة البالى
وعج بنا نصطبح صفراء واقدة فى حمرة النار أو فى رقة الآل

فلما ليم « أبو نواس » فى الخمر ، عاد فى سخرية وتنادر إلى ذكر الأطلال ، فقال :

أعر شعرك الأطلال والمنزل القفرا ... فقد طالما أزرى به نعتك الخمرا
دعانى إلى نعت الطلول مسلط ، ... تضيق ذراعى أن أرد له أمرا
فسمعا - أمير المؤمنين - وطاعة ... وإن كنت قد جشمتنى مركبا وعرا

ولم تكن دعوة « أبى نواس » - على جدتها - إلا زيا من أزياء عصره ، فهو فيها لم يتحرر من ربقة عمود الشعر ، وإنما استبدل قيداً بقيد . حتى مضى الزمن ، ورأينا « المتنبى » يتحرر أحيانا كثيرة من مطالع الغزل ، كما فى قصيدته فى مدح سيف الدولة ، والتى مطلعها :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم ... وتأتى على قدر الكرام المكارم

فقد بدأها بحكم ، منتزعة من الجو الذى دعاه إلى المديح . ومثلها قصيدته :

أما . مالسيف الدولة اليوم عاتبا ... فداه الورى أمضى السيوف مضاربا

فهذا المطلع مدخل مباشر للعتاب الذى دعاه إلى إنشاء قصيدته .

ونحن نقدر أن الشعراء العرب كانوا يبدءون قصائدهم بالغزل، ليستدعوا - كما يقول « ابن قتيبة » - الإصغاء إليهم ، وليهدوا النفوس لاستقبال ماينشدون من المديح ، وليرققوا الإحساس ويشوقوه إلى ما يأتى ، فذلك فى نظرهم يوجب على الممدوح حق الرجاء ،وحرمة التأميل،ويبعث على السماح(١)

وفى تقديرنا أن « المتنبى » عدل عن ذلك أحيانا ؛ لأن ممدوحه - سيف الدولة - مستعد لتقبل مديحه ومهيأ بمثل مايقيمه من حفلات لسماع ماينشده فيه الشعراء ، وليس سيف الدولة إذن بحاجة إلى من يرقق إحساسه ، ويشوقه ، وخاصة إذا كان منشده « المتنبى » ، كذلك كان سيف الدولة - الشاعر - لديه استجابة طبيعية لكل شعر جيد ، وهو بطبيعته سمح ، قد أغرق شعراءه بهباته وعطاياه ، وعلى رأسهم « المتنبى » .

---

(١) الشعر والشعراء : ١/ ٧٤ .

كانت هذه مسيرة الشعر العربى . أما النقد فقد كان لرواده ومعالجيه أكثر من رأى فى ذلك النهج ؛ تزكية له ، أو انتقاداً للتنبيه إلى ضرورة وحدة القصيد ، والدعوة إليها .

فـ « ابن قتيبة » يعتبر مسلك الشاعر الجاهلى فى قصيدته فى منتهى الإجادة ، و « الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر . ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد ، . . . ، وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين »(١) .

وهذا النهج التقليدى بجانبه نهج تقدمى ؛ حين اعتبر « ابن قتيبة » من التكلف أن ترى البيت فى الشعر مقرونا بغير جاره ومضموما إلى غير لفقه. واعتبر ذلك مناط المفاضلة بين الشعراء ، فروى عن « عمر بن لجأ » أنه قال لأحد الشعراء : أنا أشعر منك . قال : وبم فضلتنى ؟ فأجابه : لأنى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه (٢) . وفى تصورنا أن « ابن قتيبة » ينشد الاقتران فى المعنى وسياق القصيدة الجاهلية عنده لا يبدد المعنى ولا يفسده .

و « ابن طباطبا » دعا الشاعر « أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها ، أو قبحه ، فيلائم بينها ؛ لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، . « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ، ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها ـ لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها : نسجا ، وحسنا ، وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من

---

(١) المرجع : ١/٧٤ وما بعدها .
(٢) المرجع : ١/٩٠ .

كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا ؛ حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ، لا تناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها [1] ».

وهذا النهج الذى يدعو إليه لايتناقض - فى تقديره - مع التزام عمود الشعر الجاهلى ؛ « فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه فى فنونه - صلة لطيفة فيخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق . . . بألطف تخلص ، وأحسن حكاية ؛ بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به ، وممتزجا معه[2] » .

و « قدامة » حين أدار الكلام حول ائتلاف اللفظ والمعنى والوزن والقافية أشعرنا بضرورة تطلب هذا الائتلاف ، ولكنه اشترط أن يكون لكل بيت معنى تام مستقل ، فمن العيب احتياج البيت إلى بيت آخر ليتم

---

(١) عيار الشعر : صـ ١٢٤ وما بعدها . واستشهد ببيتى امرئ القيس :

كأنى لم أركب جوادا ، للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخيلى : كرى كرة بعد إجفال

ورأى أن الأشكل والأدخل فى استواء النسج وضع صدر البيت الأول مع عجز البيت الثانى وصدر البيت الثانى مع عجز البيت الأول وقد عيب المتنبى (انظر يتيمة الدهر للثعالبى ١ / ٢١ وما بعدها) فى بيتيه :

وقفت وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

بمثل ما عيب به امرؤ القيس . ودافع المتنبى عن صنيعه وصنيع امرئ القيس بداعية المجانسة فى البيت الأول ، والمقابلة فى البيت الثانى .

(٢) عيار الشعر : صـ ٦ وما بعدها .

معناه . فالمعنى يطول عن أن تحتمل العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه فى البيت الذى يليه [١] .

وجاء « الحاتمى » (٣٨٤ هـ) فأشار إلى وحدة القصيد إشارة أصرح ، فى قوله [٢] : « مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب ؛ غادر الجسم ذاعاهة ، تتخون محاسنه ، وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسا ، يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ؛ حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون ، لتوقد خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم ، وهو مذهب سهلوا حزنه ، ونهجوا دارسه . فأما الفحول الأوائل ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فمذهبهم التعالم عن كذا وكذا ، وقصارى كل أحد منهم وصف ناقته بالعتق والنجابة والنجاء وأنه امتطاها فادرع عليها جلباب الليل ؛ وربما اتفق لأحدهم معنى لطيف يتخلص به إلى غرض لم يعتمده ، إلا أن طبعه السليم وصراطه فى الشعر المستقيم قد نضى بتاره وأوقد باليفاع ناره . فمن أحسن تخلص شاعر إلى معتمده قول النابغة الذبيانى :

فكفكفت منى عبرة فرددتها	على النحر منها مستهل ودامع
على حين عاتبت المشيب على الصبا	وقلت: ألما أصح والشيب وازع !

---

(١) نقد الشعر : ص ١٤٠ - ط . ليدن - ١٩٥٦ . وهذا العيب سماه قدامة (البتر) وسماه أبو هلال العسكرى (التضمين) - انظر الصناعتين : ص ٣٦ .

(٢) زهر الآداب للحصرى : ٣ / ١٦ - ط - حجازى بالقاهرة .

وقد حال هم دون ذلك شاغل مكان الشغاف تبتغيه الأصابع
وعيد أبي قابوس في غير كنهه أتاني ودوني راكس فالضواجع

(وهذا كلام متناسب تقتضي أوائله أواخره ، ولا يتميز منه شيء عن شيء).

أتاني - أبيت اللعن - أنك لمتني وتلك التي تستك منها المسامع
مقالة أن قد قلت : سوف أناله وذلك من تلقاء مثلك رائع

ولو توصل إلى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعاني وفتحوا أبواب البديع واجتنوا ثمر الآداب وفتحوا زهر الكلام ؛ لكان معجزا عجيبا . فكيف بجاهل بدوي إنما يغترف من قليب قلبه ويستمد عفو هاجسه » .

ولم يأخذ النقاد العرب رأى « الحاتمي » بما ينبغي له من الشرح والمعالجة ، وكأنهم اكتفوا بقراءته . فـ « أبو هلال » اكتفى من المعنى أن يكون صواباً ، واشترط جودة اللفظ وصفاءه وحسنه وبهاءه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف(١) . و « المرزوقي » دعا إلى لزوم طريقة العرب في شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، فاذا توفرت هذه الأصول بلغ الشعر المرتبة السامية من البلاغة ، وكثرت فيه سوائر الأمثال وشوارد الأبيات (٢) . و « ابن رشيق » طالب بالحفاظ على بنية البيت وأن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى

---

(١) الصناعتين : ص ٥٧ وما بعدها - ط . دار إحياء الكتب العربية - ١٣٧١ هـ / ١٩٥٢ م .
(٢) مقدمة شرح ديوان الحماسة .

ماقبله ولا إلى ما بعده . إلا أنه تقدم خطوة نتلمس فيها الوحدة الفنية حين رضى بأن تتلاحم الأبيات فى الحكايات وماشاكلها(١) .

وجاء « ابن الأثير » فالتفت إلى المعنى ، ناظراً إليه من وراء اللفظ ، حين أشار إلى أن فى إصلاح العرب ألفاظهم ، وتحسينها، وترقيق حواشيها ، وصقل أطرافها - خدمة منهم للمعانى ، وأشار إلى أنه مما يدل على حذق الشاعر ، وقوة تصرفه فى شعره ، أن يجعل حديثه عن كل معنى من المعانى آخذاً بعضه برقاب بعض ، من غير أن يقطع كلامه، ويستأنف كلاماً آخر ، بل يكون كلامه كله كأنما أفرغ إفراغاً . وليس « التضمين » عيباً ؛ لأنه لافرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر ، والفقرتين من النثر فى تعلق إحداهما بالأخرى ؛ لأن فرق ما بين الشعر والنثر المسجوع يقع فى الوزن لاغير . والفقر المسجوعة التى يرتبط بعضها ببعض قد وردت فى القرآن الكريم فى مواضع عدة ، من ذلك قوله تعالى : « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون ◦ قال قائل منهم : إنى كان لى قرين ◦ يقول : أئنك لمن المصدقين ◦ أئذا متنا وكنا تراباً وعظاماً أئنا لمدينون(٢) » فهذه الفقر مترابطة ، ولا تفهم أى منها مستقلة ومن ذلك قوله تعالى : « أفرأيت إن متعناهم سنين ◦ ثم جاءهم ما كانوا يوعدون ◦ ما أغنى عنهم ما كانوا يمتعون(٣) » ، فلا تفهم الآية الأولى ولا الثانية إلا بالثالثة ؛ لأن الأولى والثانية فى معرض استفهام يفتقر إلى جواب ، وهذا الجواب فى الآية الثالثة . وكذلك الشعر حين يرتبط بعضه ببعض(٤) .

---

(١) العمدة : ١ / ٢٦١ وما بعدها - تحقيق محيى الدين - ط ٢ - ١٣٧٤ هـ / ١٩٥٥ م .

(٢) الصافات : الآيات ٥٠ — ٥٣ .

(٣) الشعراء : الآيات ١٠٥ — ١٠٧ .

(٤) انظر المثل السائر : ص ١٣٧ وما بعدها - ط . البهية — ١٣١٢ هـ .

(١٧)

كيف تصور المحدثون
الوحدة العضوية فى الشعر ؟

فى العصر الحديث اضطلع بتحرير الأدب العربى أربعة أقطاب ، هم :

١ — خليل مطران ١٨٧٢ — ١٩٤٩ م

٢ — إبراهيم عبد القادر المازنى ١٨٩٠ — ١٩٤٩ م

٣ — عبد الرحمن شكرى ١٨٨٦ — ١٩٥٨ م

٤ — عباس محمود العقاد ١٨٨٩ — ١٩٦٤ م

وقد التقوا فى هذا دعوة وعملا ، وإن لم يتوافقوا عليه .

وليس من شك فى أن « البارودى » أحدث تطوراً كبيراً فى الشعر العربى ، فى القرن التاسع عشر : وذلك بعنايته ببلاغة اللفظ ، والعبارة ، وإيثاره المتانة ، والفخامة ، والرنين الإيقاعى . وسار على دربه شعراء (مدرسة البعث) ، وعلى رأسهم : « شوقى » و « حافظ » . ولا ننكر مالهم من مزايا فردية ، ولا ننكر أن « شوقى » بخاصة تمنى تحرير الشعر العربى من أن يتخذ حرفة تقوم بالمديح ولا تقوم بغيره، وتمنى تخليصه من الإغراق والغلو(١) ، وإن لم يوافق عمله ماتمناه . ولا ننكر أنه قدم نماذج من الشعر التمثيلى ، ومن الشعر القصصى على ألسنة الحيوان ، كان له فضل السبق إلى تناولها .

---

(١) مقدمة الجزء الأول من « الشوقيات » .

كذلك أسهم « حافظ » فى العبارة عن ظروف العصر ، ومشاعره ؛ بشعره الاجتماعى ، وبعمريته التى تناول فيها كثيرا من مناقب الخليفة العادل « عمر بن الخطاب » .

ولكن شعراء (مدرسة البعث) بعامة انحازوا إلى جانب المتانة ، والفخامة ، والرنين . وفضلوا استقلال البيت على استقلال القصيد .

أما (حركة تحرير الأدب) التى اضطلع بها الأقطاب الأربعة فتدور حول ثلاثة محاور :

المحور الأول : تحرير الأدب من قيود الصنعة وأثقالها .

المحور الثانى : تحرير الأدب من الفهم القديم لوظيفته ، وذلك بإيثار الفطرة الوجدانية فى الإحساس بالحياة وبالنفس ، ونقل هذا الإحساس نقلا أميناً ، يتكافأ مع الإحساس الفطرى .

المحور الثالث : تحرير الشعر بخاصة من قالبه القديم ، المعتمد على وحدة البيت ، وذلك بالاعتماد على الوحدة الفنية فى الشعر ، وماتتطلبه من رعاية : الفكر ، والوجدان ، والخيال ، والصورة ؛ معاً .

وقد استهدفت (حركة تحرير الأدب) : حرية الأديب فى فقه الأدب والحياة ، وفى استقبال المضمون الأدبى ، والعبارة عنه ، وفى تصوره ، وتصويره ، وفى الثورة على القيود ، مع الاحتفاظ بجوهر القيود الإيقاعية للشعر . ومن هنا اصطدم دعاة هذه الحركة بغلاة المحافظين على المذهب السلفى ، وناوأ كل فريق الفريق الآخر ، واحتدم بينهما العراك .

وفى الحديث عن معركة المجد الأدبى يجب أن ننحى « مطران » جانبا ، لأن أقطاب (مدرسة البعث) عدوه منهم ، وأقطاب (مدرسة التجديد) - المازنى وشكرى والعقاد - لم يجدوه غريبا عنهم ، وكان هؤلاء - من جهة

الموضعات الاجتماعية — بمثابة الناشئة أمام العمالقة من أقطاب (مدرسة البعث) . وبخاصة « شوقى » و « حافظ » ، اللذان احتلا قمة المجتمع الأدبى فى مصر ، فى الثلث الأول من هذا القرن .

ومع ذلك استطاع الناشئة أن يجرؤوا على غمز العمالقة ، ويكشفوا بعض أعمالهم الأدبية ، فنقد « شكرى » فى سنة ١٩٠٨ م شعر « حافظ » ، وأخلاه من شرف الخيال وجلاله ، ومن القدرة على إثارة العواطف ، ودل على ماسماه : سرقاته[١] ، ونقد فى سنة ١٩١١ م بعضا من شعر « شوقى » ، ووصف قصيدته :

صداح ، يامك الطيور ، ويا أمير البلبل

بأنها تعبير عن شعور مكذوب[٢] .

ونقد « المازنى » شعر « حافظ » ، فعاب عليه : التقليد ، ونظم مقالات الصحف ، وفساد الأسلوب ، واضطراب المعانى ، والسرقات ، والأخطاء اللغوية[٣] .

ونقد « العقاد » ـ فى كتابيه : (الديوان فى النقد والأدب)[٤] ١٩٢١م و (رواية « قمبيز » فى الميزان) ١٩٤٧ م ـ شعر « شوقى » ، واتهم هذا

---

(١) انظر صحيفة الدستور : أعداد شهر نوفمبر ١٩٠٨ م .

(٢) انظر (الجريدة) عدد ١٦ / ٢ / ١٩١١ م .

(٣) انظر جريدة عكاظ ـ سنة ١٩١٣م ، وجمع المازنى النقد فى رسالة سماها (شعر حافظ) ثم نقل أحد فصولها فى كتابه (حصاد الهشيم) ، مستغنيا به عن سائر الفصول .

(٤) هذا الكتاب للعقاد والمازنى . وانفرد العقاد بنقد شوقى ، وانفرد المازنى بنقد شكرى والمنفلوطى .

الشعر : التفكك ، والإحالة، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر؛ مما أبعده عن الأصالة . ونقد شعر « حافظ »[1] ، ورآه عاجزاً عن الابتداع أو الخيال .

ولم يترك أنصار العمالقة هؤلاء الناشئة ، فكالوا لهم كيلا بكيل، وطعنوهم فى شاعريتهم ، واتهموهم بالطمع فى الشهرة بنقدهم[2]. واستجاب الجمهور للعمالقة، وانتصف لهم ، ولعل أقوى سبب فى هذا هو أن « شوقى » و« حافظا» ومن لف لفهما أرضوا الجمهور بالحديث عن المشاعر الاجتماعية والوطنية والدينية، بينما ذهب الناشئة إلى معالجة مشاعرهم الذاتية والعبارة عن وجداناتهم الخاصة، بيد أن كلا منهم كان له اتجاه خاص فى (تحرير الأدب) نظراً وتطبيقا. نلخصه فيما يلى :

فأما « مطران » فأفصح عن اتجاهه فى تقديم ديوانه (ديوان الخليل) بقوله عن شعره :

« هذا شعر عصرى ، وفخره أنه عصرى، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر. هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح، باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته ، وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها ، وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها ، وتوافقها، مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحرى دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر ».

فـ « مطران » يجارى وجدانه ، ويوافق زمانه ، فيما يقتضيه من الجرأة

---

(١) فى (خلاصة اليومية) ص ٨٦ ، طبعة ١٩١٢ م .
(٢) انظر جريدة عكاظ ـ سنتى ١٩٢٠ ، ١٩٢١ م .

على الألفاظ ، وعلى التراكيب ، ويجعل نفسه سيد نظمه ، لاعبداً له تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده . وينظر ـ وهذا مايهمنا هنا بخاصة ـ إلى جمال البيت فى ذاته ، وفى موضعه ، وإلى جملة قصيده ، فى تركيبه ، وفى ترتيبه ، وفى تناسق المعانى ، وتوافقها . وهذا مفهوم جديد لبناء العمل الأدبى يقوم على تعميق الصلة الوثيقة بين المضمون والشكل ، فى نظرة فنية ، تهتم بهما اهتماما كليا .

ولكن «مطران» سار فى تطبيق آرائه بحذر ، واضطرته إلى هذا الحذر ظروف إقامته فى مصر ، فآثر البعد عن المعركة الأدبية ، التى نشبت بين مدرستى البعث والتجديد ، وحملت صحيفة «مطران» : (المجلة المصرية) ، التى أصدرها سنة ١٩٠٠ م ، دعوة صالحة إلى تحرير الأدب العربى ، مدة ثلاثة أعوام ، وهى فترة حياة الصحيفة .

وكان «مطران» ضليعا فى اللغة الفرنسية والأدب الفرنسى ، بينما كان «المازنى» و«شكرى» و«العقاد» يقرءون فى اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزى . وبين الثقافتين ـ فيما نعلم ـ صراع تقليدى ، امتد أثره إلى الناطقين باللغتين ، فى مصر ، وفى سائر بلاد العالم العربى ، وهو صراع مرده إلى التنافس على النفوذ ، والمد الاستعمارى الثقافى . ومن هنا ابتعد «مطران» عن أقطاب (مدرسة التجديد) بمقدار مااقترب من «شوقى» ربيب الثقافة الفرنسية ، وبمقدار مااقترب من علية القوم ، الذين كان «مطران» بحاجة إلى أن يظاهروه على مقامه ، ولايجوز ـ والحال هذه ـ أن ينحاز اجتماعيا إلى أبناء الشعب المشاكسين ، أمثال : «المازنى» و «شكرى» و «العقاد» .

ولقد حوم «مطران» فى شعره حول الحلول الشعرى فى الطبيعة ، واتخذ من القصص قالباً للأداء الشعرى ، وتوفر كثيراً على الوفاء بحق الوحدة الفنية فى القصيد ، وساعده فى هذا اتجاهه إلى الموضوعية والصدق الفنى فيما يعالجه من شئون وجدانه ومشاعره .

وأما « المازنى » فقد قرر أن الشعر وليد الإرادة والإحساس وأنه صورة من الحياة ، والحياة كحجارة النرد لها أكثر من جانب ، والشعر يتحول مع الحياة ، ويتسع أفقه لها(١) . وأعظم مادة للشعر هى مشاعر الشاعر وعواطفه ، وهى أبدية تبقى ما بقيت الحياة ، وكذلك يعنى الشاعر بالفكر لا لذاته ، بل من أجل الإحساس الذى نبهه ، أو العاطفة التى أثارته ، ولا يعد شعر الحوادث اليومية ولا شعر المديح شعراً فيه عاطفة ، ومع ذلك لا قبل للشاعر بالخلاص من عصره والفكاك من زمنه ؛ فحكمته هى حكمة عصره ، وروحه هو روح زمانه . وعلى الشاعر أن يصور عواطفه بحسب انطباعها فى ذهنه ، وأن يلائم بين أطراف كلامه ويساوق بين أغراضه ، ويبنى بعضاً منها على بعض ، ويجعل هذا بسبب من ذاك ، وسبيله فى هذا الخيال الصادق المعبر عن إحساس صادق مثله ، وهذا هو شعر الطبع ، لا شعر الكد والتعمل ، ولهذا يكون المجاز والاستعارة والبديع فى خدمة معانيه ، إذا جاءت عفواً من غير جهد ، وطبيعية غير متكلفة ، أما الإلحاح عليها فإنه يكسب المعانى وميضا يخفى قبح المعانى وفسادها ، فيكون كالأصباغ التى تستكثر منها العجوز ؛ لتخفى غضون وجهها وصفرته ودمامته ، وكالحلى التى تتزين بها ؛ لتخفى بها همومها وما صنع الدهر بها ، وعلى الشاعر أن يتخير اللفظ الأقرب دلالة على مراده ، والأوضح إبانة عن معناه . فلا يكرهه على الورود ، ولا يتكلفه ، وإنما ينسجه بحسب ما يجيش فى نفسه ، ويرتد دائماً إلى شعوره وإحساسه(٢) .

وهذه آراء ذوات خطر فى الأدب ، وذوات دلالة ـ من الوجهة النظرية ـ على قراءات « المازنى » فى الآداب الغربية ، واهتمامه بحقائقها ، ورغبته

---

(١) حصاد الهشيم ص ٣١٦ وما بعدها . ط٦ ـ المطبعة العصرية ـ ١٩٦٠م
(٢) الشعر ـ غاياته ووسائطه . ص ٣ وما بعدها ـ طبعة البوسفور ـ ١٩١٤م

فى أن يتحرر الأدب العربى من التقليد ؛ ولا يحفل - كما قال هو[1] - بما يحفل به السلفيون من تجويد العبارة ، أو أناقة الديباجة ، أو قوة الأداء .

ومن الناحية التطبيقية نرى شعر « المازنى » كله غنائيا ، فهو لم يبتكر فى أغراض الشعر ، ولم يسجل شعراً قصصياً أو شعراً تمثيليا على نحو ماقرأ فى أدب الغرب ، فمظهر التجديد عنده يكاد يتمثل فى صدق الإحساس ، وفى صدق الأداء بالعبارة الموحية . ويكفيه أن يخلص له المعنى فيؤديه فى اللفظ الذى يتفق له ، فى غير كد أو إعنات .

وأما « شكرى » فقد رأى فى مقدمة ديوانه (الخطرات) أن القصيدة (فرد كامل) ، وأن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وموضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون شاذا خارجا عن معناه من القصيدة بعيداً عن موضوعها . وعنده يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التى بينه وبين موضوع القصيدة ، ومن أجل ذلك لايصح أن نحكم على البيت من النظرة الأولى العجلى الطائشة . بل علينا بالنظرة المتأملة الفنية ، فينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى فرد كامل ، لا من حيث هى أبيات مستقلة ، وربما وجدنا البيت لا يستفز القارئ لغرابته وهو بالرغم من هذا جليل لازم لتمام معنى القصيدة . ومثل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها كمثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبا واحداً ، مع أنه ينبغى له أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه . وكذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة ومايستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير ، وأن يميز بين مايتطلبه كل موضوع من العاطفة والفكر ، نوعا ومقداراً .

---

(١) مقاله : التجديد فى الأدب العصرى - السياسة الأسبوعية - عدد ٥/٤/ ١٩٣٠ م

ونستطيع القول بأن « شكرى » لايقصد من الوحدة الفنية للشعر ذلك البناء العضوى ، وإنما هو يكتفى بالتكافل البنائى ، الذى يسمح بالنمو . وهو ما عبر عنه — فيما نقلناه عنه — بأن على الشاعر أن يميز بين جوانب موضوعه وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير ، وأن على الشاعر أن يجعل البيت جزءاً مكملا لقصيدته قريباً من موضوع القصيدة .

وأما « العقاد » فقد أورد فى كتابه (الديوان فى النقد والأدب) أن « القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة (يقصد الرسم) بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه ، إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة ؛ أوهى كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولاقوام لفن بغير ذلك » .

وبهذا المفهوم الحرفى للوحدة العضوية تكون القصيدة فى رأيه بناء مكتملا ، يوضع كل بيت منها فى مكانه ، بحيث لايمكن أن ينقل عنه ، أو يحذف ، أو يصيبه تعديل ، أو تبديل ، أو يزاد على القصيدة شىء من خارجها ، لأن البناء قد استوفى حظه من الأقسام ، واكتمل له حقه من الأجزاء ، فأى تعديل أو تبديل أو إضافة أو نقص معناه خلخلة البناء ، أو الاعتراف بأنه لم يقم على خطة سليمة وافية بالغرض منه حين إقامته .

ومن رأى العقاد أنه « متى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر ، فلم تجدها ، فاعلم أنه ألفاظ لاتنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج ، بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا

الحيوية الدنيئة ، لا يتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما استفل الشيء فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه » .

وعلامة الكمال الفنى عنده أن تسمى القصيدة باسم ويوضع لها عنوان ، لأن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات . وفيما عدا ذلك يقوم الدليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وعلى تقطع النفس فيها ، وعلى جفاف الفكرة التى تتضمنها ، وعلى جفاف السليقة الناظمة ، و « القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل ، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه فى قمته ، لا كالبناء المقسم ، الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه » .

فإذا وجدت القصيدة مجموعا مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية فهو (التفكك) ، وليست هـــذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، وإلا جاز أن ينقل البيت من قصيدة إلى مثلها ، دون أن يخل هذا بالمعنى أو الموضوع ، وهو مالا يجوز ، إلا فى فترات الاضمحلال فى الأدب ، حيث يتشابه الأسلوب والموضوع والمشرب ، ويتماثل روح الشعر والصياغة .

هذا الرأى ساقه « العقاد » فى معرض نقده لشعر « شوقى » . وليثبت « العقاد » صدق رأيه أتى على قصيدة « شوقى » فى رثاء « مصطفى كامل » ، كما رتبها « شوقى » ، ثم أعادها « العقاد » على ترتيب آخر ، ليدل على أنها أبيات مشتتة ، لا روح فيها ، ولا سياق ، ولا شعور ينتظمها ، ويؤلف بينها ، وليدل على أنها أربعة وستون بيتا — لا قصيدة — « منظومة فى كل شىء أو فى لا شىء » ، وعلى أنها بترتيبها الجديد لا تزيد ، ولا تنقص ، ولا تخسر حسنة كانت لها ، بل لعلها تربح ، إذ تعود أحسن نسقا ، وأقرب نظما .

(١٨)

أهي وحدة عضوية أم وحدة فنية ؟

لنذكر دائما أن طبيعة الشعر الغنائي أن يكون انفعالات ، يتلو بعضها بعضا ، وليس انفعالا واحدا متصلا . والانفعالات تتعدد وتتباين : نوعا ، وقوة ، وضعفا . ولم تتحقق الوحدة العضوية — بالمعنى الحرفي — في الشعر الغنائي لدى أي شاعر أبدا ، اللهم إلا ما ينظمه شعرا قصصيا ، ففيه يجوز أن تتحقق هذه الوحدة ؛ لأن طريقة العرض القصصي تربط الموضوع ، وتحدد أجزاءه ، وترتبها ، وتنظم سياقها .

ولاريب في أن القصيدة بنية حية ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار ، لكنه من المغالاة إلزام كل بيت مكاناً في القصيدة لايجاوزه ، ولايترخص في حذفه ، أو إتمامه ، وخاصة في الشعر الغنائي ، الذي يقوم على الملاءمة بين فكر الشاعر ووجدانه ، ومايقتضيانه من خيال وتصوير ، وإن كانت تلك الهيئة متصورة في الشعر الموضوعي ، كشعر الملاحم ، والمسارح ، والشعر القصصي ؛ فالوحدة العضوية في هذه الألوان تأتي طبيعية ، تفرضها وقائع الحوادث ، وتسلسلها ، وترتيبها في الزمان والمكان ، وبناء بعضها على بعض .

ولنقل مثل ماقاله « العقاد » نفسه عن « ابن الرومي »(١): إن القصيدة تكون كلا واحدا ، ذا موضوع تنحصر فيه الأغراض ، ولاتنتهي حتى ينتهي مؤداها ، وتفرغ جوانبها وأطرافها جميعا ، وذلك إذا طال نفس الشاعر ، فاستقصى معناه واسترسل فيه . وبهذا تخرج القصيدة عن سنة النظامين الذين يجعلون البيت وحدة النظم .

---

(١) ابن الرومي — حياته من شعره . ص ٣١٦ المطبعة التجارية — ١٣٦٩ هـ — ١٩٥٠ م و ص ٢٦٩ طبعة كتاب الهلال — يناير ١٣١٩ م .

ولنثق أن الوحدة المطلوبة فى الشعر إنما هى الوحدة الفنية لا الوحدة العضوية ، وبتلك الوحدة الفنية يتكامل القصيد ، وتدب فيه الحياة .

وتقوم تلك الوحدة الفنية على عدة أمور . أهمها :

١ — وجود تجربة شعرية نابضة بالحياة ، وهضمها وتمثلها والقدرة على إفرازها كما مثلت .

٢ — تجانس الأفكار والمشاعر والصور ، والربط بينها داخل التجربة ربطا يكاد يكون اندماجا .

٣ — تجسيد التجربة تجسيدا يوفى بمضمونها ، وذلك عن طريق : إحكام الصياغة ، ومواءمة الموسيقى لمعانى القصيد ، وموافقة الألفاظ لهذه المعانى ، وتموجها مع هذه الموسيقى . وعلى الجملة إعطاء كل حقه دون سرف ولا تقتير ، فالسرف فى الفن تزيد عليه ، والتقتير فى الفن إخلال به .

٤ — أن تنطق عن شخصية المنشئ بحيث تنسب إليه — أو ينبغى أن تنسب إليه — ولو لم يصرح باسمه ويكشف عن هويته .

(١٩)

علام نعتمد فى نقد القصة ؟

قضايا ١٠٥

نعلم أن الإنسان نشأ ميالا بطبعه إلى حكاية ما يقع له . وما حكايات الجدات والأمهات والعجائز ببعيدة عن مداركنا ، فقد كن يحكين لنا ونحن أطفال صغار ؛ للتسلية أو للتنويم أو للالهاء أو للتربية . وكانت الواحدة منهن ينفد معينها ؛ ولكنها إزاء إلحاح الصغار تبدأ تتزيد وتخترع ، وتلوك لسانها بما حلا لها أن تقوله ، وكنا إذا خرجنا إلى باحات اللعب وأجران

القرية تلق الأولاد (الشطار) ، الذين يقتعدون منا مقعد الراوى من الكبار ، ويحكرن لناعن العمدة ، وشيخ البلد ، وأبى دراع ، وأبى طاقية ، وأبى رجل مسلوخة ، وساقية العفاريت ، والبعبع المارد ، والجنية الساحرة العاشقة ، والعفريت أبى عشرين ذراعا . . . وغيرها ، حكايات تذهب فيها خيالاتهم كل مذهب ، ونحن مانزال يستهوينا حديثهم ، ونشتاق إلى معرفة النهاية فى كل حكاية ، ونزداد إقبالا عليها يوما بعد يوم ، وقد يقطعها الولد (الشاطر) فى ليلة ليستأنفها فى ليلة تالية ، على غرار ما تصنع « شهر زاد » فى (ألف ليلة وليلة) .

وعلى هذا نتصور أن العرب كانت لها حكايات ومجالس قص وأخبار ، كان (الأخباريون) يتناقلونها ، حتى تجمعت فى عدة كتب من أشهرها حكايات ألف ليلة وليلة ، وحكاية سيف بن ذى يزن ، وحكاية عنترة ، وحكاية الزير ، سالم وحكاية أبى زيد الهلالى سلامة ، وغيرها .

وفى العصور الوسطى نشأت الرواية فى أوربا كصورة جديدة للملحمة اليونانية القديمة . وقد كان من رأى « أرسطو » أن تبنى الملحمة بناء روائيا متكاملا ؛ فاتحة ووسط وخاتمة . وارتبطت الرواية بالنظام الإقطاعى الذى ساد العصور الوسطى فى أوربا ؛ واتجهت اتجاها (أرستقراطيا) وغير واقعى ؛ لأنها سايرت أفراد الطبقة الحاكمة ومن إليهم فى تمجيد أوضاعها المكتسبة ، ولأنها كانت تنشد الانتقال بهم إلى عالم مثالى أجمل وأحسن من عالمهم ، وكان عالما يعطيهم مكاسب أكثر مما حازوه .

وفى القرنين السادس عشر والسابع عشر ظهرت القصة الحديثة كنتيجة لظهور شعوب تارئة ، وقد صاحب ظهورها ظهور الطبقة الوسطى (التى عرفت باسم البرجوازية) ، وكانت نظرة الناس وعلاقاتهم الاجتماعية قد تغيرت ، وامتدت إلى فلسفة حياتهم ، وإلى فنهم .

وظهرت القصة القصيرة بعد القصة ، حينما شاعت فى أوربا الحرية الفردية ، وانطلق الناس يبحثون عن ذواتهم ، وانتشرت الصحف ، وشجعت — بدواعى السرعة والآلية والمنافسة — على تقديم الأدب المحدود الكم .

والقصة أكثر من شكل ، وأشهر أشكالها :

١ — الرواية : وهى أكبر الأشكال القصصية حجما ، فهى تملأ المجلدات . ويقطع القارئ فى قراءتها ليالى وأياما ، وربما أشهراً . وتنتحى ناحية تصوير البطولات الخارقة ، من خلال روايتها لأحداث التاريخ ، أو روايتها لأحداث متخيلة ، يفر فيها منشئها من الواقع ، وتعتمد على التفصيل الطويل ، والاحاطة بالجزئيات ، وتسجيل كل ما يمكن أن تقع العين عليه ، وتحليل الدوافع والأحداث ، وتفسير الحياة الانسانية من خلال موضوعها ، وهى تتسع لعدد كبير من الأشخاص .

٢ — القصة : وهى أقل حجما من الرواية ، تملأ مجلدا واحدا فى المتوسط ، وهى تنتحى ناحية الواقع ، وتصوير البطولات المحتملة ، وتعتمد على التفصيل والإحاطة وتحليل الدوافع والأحداث كالرواية ، ولكن بحسب مايحتمله حجمها ، وتتسع أيضا — بمقدار ما يحتمله حجمها — لعدد من الأشخاص معقول .

والقصة - أو الرواية فى عرف الناس الآن - تعتبر صوت المجتمع ، فالروائى يتعامل مع قطاع عادى كامل من المجتمع ، ينقله إلى قالبه الفنى الخاص ، فاحساسه بالمجتمع يكون مصاحبا له طول الوقت . ومايزال الروائى ينمى هذا القطاع ، ويفسح له المجال فى عمله عرضيا وطوليا ، ويربط - كما نفهم من كلام « شللى » - بين أحداثها بروابط زمنية أو مكانية أو سببية ، حتى نحصل منها على تركيبة خاصة ، يصح نسبتها إليه .

٣ ـ القصة القصيرة : وهى أقل حجما من القصة ، وقد قيست زمنيا بأنها تقرأ فى وقت لا يقل عن ربع الساعة ولا يجاوز الساعتين ، وقيست طوليا بعدد كلماتها بين (١٥٠٠) كلمة و (١٠٠٠٠) كلمة . وأهم مايميزها هو أنها تعالج ماتعالجه بالطريقة الرأسية ، بدلا من الطريقة العرضية أو العرضية الطولية التى تعالج فيها الرواية أو القصة ، ومن هنا اعتمدت القصة القصيرة على التركيز فى كل شىء .

٤ ـ الأقصوصة : وهى عمل روائى أقصر من القصة القصيرة حجما . يكتفى بالتتبع السريع الخاطف ، لموقف ، أو إحساس ، أو انفعال ، يحاول القاص أن يجلوه ويطيف به .

ولا يوجد (تصميم) معين لبناء القصة ، ولكن المألوف أن يتعرف القاص على البطل فى موقف ما . ثم تبدأ الوقائع ، وبينما الحياة ميسرة للبطل إذ يفاجأ بعقبات تعترض طريقه ، وحواجز تشغله عن متابعة السير ، وفيما هو يزيح بعض العقبات ، ويتخطى بعض الحواجز ، يصدم بظهور عقبات جديدة ، وحواجز أخرى ، فما يزال يدأب فى تذليل أمره ، والانتقال من إخفاق إلى نجاح ، وتارة ينتكس نجاحه ، ريثما يسترد أنفاسه ، أو يقوم خطته ، وما يفتأ يناهض الزمن ، ويعاند الواقع ، ويجتر العزم ، وينكب عن ذكر العواقب جانبا ؛ حتى تنفسح أمامه السبل فى النهاية ، فيبلغ شأو الفوز والنصر ، أو تتكشف له حقائق الأمور ، فيختار منها .

وهذا (التصميم) كما رأينا لا يمثل فراغا هندسيا ، ولايمكن أن يكون بناء إلا إذا استوفى عناصره . وأهم هذه العناصر شأنا : الحدث ـ الأشخاص ـ الأسلوب ـ الظرف الزمانى والمكانى .

١ ـ الحدث : يختار القاضى الحدث أو مجموعة الأحداث التى تشكل

موضوعه ، من بين تجاربه الشخصية ، أو من بين الواقعات التاريخية ، أو الاجتماعية ، أو الأسطورية . وينظم جزئيات هـذه الواقعات — أو الحدث — على نحو معين ، يجب أن يتفرد هو به ، حتى تتبين لنا شخصيته الفنية ، فى إطار ، أو حبكة — سمه ما شئت — وما يزال ينمى هذا الحدث ، وهو يعرضه فى مواقفه ، نماء عضويا أو ذهنيا ، بمعنى أن يسلم كل موقف إلى الموقف الذى يليه إسلاما طبيعيا ، يتفق مع واقعات الحياة ، أو مع توقعاتها . وهنا تساعده مخيلته فى إنشاء واقعات تسهم فى تسلسل حكايته ، وتعقيد بعض مواقفها ،وفى التعريف الكافى بأشخاص قصته ، وفى الحركة اللازمة للابقاء على حيويتها ، وتسهم فى جلاء حدثه ، أو موضوعه ، وفى استبقاء القارئين متتبعين إياه ، ومنبسطين له ، ولقصته ، حادسين النهاية ، يخطر لهم أكثر من حل يتوقعونه .

والقاص الذى يسيطر على قارئيه بهذه الصورة ، ويصل أمرهم بأمره ، ويحبسهم معه — يستديم نشاطهم متجددا ،ويحتفظ بصداقتهم ،ويجعلهم شركاء له فى انفعالاته وعواطفه،متعاطفين معه اجتماعيا، يعطفون مثله على من يقدمهم اليهم ممن يستحقون العطف ، ويسخطون مثله على الآخرين بمقدار سخطه هو عليهم ، ويعجبون بمثل ما أعجب به ، ويدهشون لمثل الذى يدهش له . . الخ . وسبيل ذلك كله أن يجعل القاص الخيط فى يده دائما ، يحرك به المواقف والواقعات والأشخاص ، فى مهارة. ولا يقدر على هذا إلا قاص يعرف من أين يبتدئ وإلى أين ينتهى . ومن هنا يجب أن تكون نهاية القصة ذات صلة وثيقة ببدايتها . وبعبارة أخرى : يجب أن يجنى المتذوق فى النهاية ثمرة البذرة التى بذرها القاص فى أول القصة ثم تعهدها ، حتى نضجت وأينعت وحان قطافها ، فيلتذ قارئه فى النهاية بالحل الذى لم يتوقعه من قبل ، والذى ند عن حسبانه .

٣ — الأشخاص : لا يوجد الحدث بدون من يحدثه ، وأشخاص القصة

هم أبطال واقعاتها وليسوا أى رجال وأى نساء ، فإنما يجب أن يكونوا على حيوية ، تمكن القارئ من وصفهم ، وإدراك أنماطهم ، والتعرف على فلسفاتهم ومشاعرهم التى يعرضونها ليست أى أفراح وأي أحزان . . . وإنما هى صور محددة ، نتعرف عليها فى رءوسهم ، ونفوسهم ، وطرائق تفكيرهم واحساسهم وانفعالهم ، يرسمهم القاص لنا دون تقرير منه ، تدخل من جانبه .

وكلما وفق القاص فى انتقاء أشخاصه من غير طرازه هو - أمكن أن يشعرنا بأنهم خلق آخر ، إذ لا يتحرج من الحديث عنهم ، والتعامل معهم ، ورسم ملامحهم ، وكشف أسرارهم ، وتفسير نزعاتهم ، واستبانة دواخلهم ، وتحليل تصرفاتهم وتوجيههم ، وذلك كله فى حرية لا قيود عليها من ذاته . أما طرازه هو فاننا نخشى معه أن يعطينا فيه نفسه ، فيلجأ إلى التمويه علينا حتى يفسد علينا المتعة .

وهناك نوع من الأشخاص يسمى الشخصية الجاهز تظهر فى القصة - حين تظهر - دون أن يحدث فى تكوينها أى تغيير ، وأنما يحدث التغيير فى علاقتها بأشخاص القصة الآخرين ، أما تصرفات الشخصية الجاهزة فلها طابع واحد . ومثل هذا النوع لا يأخذ دور البطولة ، وإنما يقوم بدور التابع أو الرفيق أو عابر السبيل وما أشبه ذلك .

٣ - الأسلوب : والأسلوب هو الأداة اللغوية التى يشكل بها القاص وأشخاصه حدث القصة . ونستطيع أن نتمثل الأسلوب فى ثلاثة أنماط :

النمط الأول : أسلوب القاص نفسه ، وهو يسرد قصته .

النمط الثانى : أسلوب الأشخاص ، حينما يتحدثون عن أنفسهم ، فيقدمون لنا عروضا ذاتية ، فى صورة : ترجمات ، أو وثائق مكتوبة ، كاليوميات وكالرسائل .

النمط الثالث : الحوار .

ففى النمط الأول يتحتم على القاص أن يعطينا مضمونه الفكرى وهو يسرد بلغته هو أحداث قصته ، ونحن لانقبل منه إلا اللغـــة الفصحى السليمة .

وفى النمط الثانى يراعى القاص أن يعطينا أشخاصه فى ترجماتهم وفى وثائقهم فلسفة كل منهم فى الحياة — كما تصورها القاص — وأن يكون حديث كل منهم علامة عليه وعلى طابعه الخاص ومنطق تفكيره المعين . أما من حيث المستوى اللغوى فقد أباح بعض النقاد لكل شخص أن يتكلم بلهجته وأن يعبر بمثل أسلوبه اللغوى فى الحياة ، فصيحا كان أو عاميا ، فلاضير عليه ألا يلتزم الفصحى إن لم تكن هذه الفصحى هى اللغة التى يتخاطب بها .

وفى النمط الثالث يرى بعض النقاد أيضا إجراء الحوار بين الأشخاص كيفما اتفق لهم أن يعبروا فى حياتهم العامة .

ونحن لانتزمت ، ولا نريد أن نشق على الناس . . . بيد أننا نرى فى العربية الفصحى السهلة ما يدنيها من العامية ، وفى العامية ما يقربها من الفصحى السهلة الميسرة ، وفى هذه متسع للجميع إن أرادوا الاحتفاظ بلغتهم الأصلية ، والرقى بلجهات مجتمعاتهم إلى حيث تلتقى الأمة العربية على لغة سواء .

٤ — الظرف الزمانى والمكانى : كل حدث لابد أن يقع فى زمان معين ، وفى مكان معين ؛ ولذلك يرتبط الحدث بالظروف والعادات والمبادئ الخاصة ، وهو ارتباط ضرورى لحيوية القصة ، لأنه يمثل البطانة النفسية لها ويساعد على فهم واقعاتها .

وربما كان من الخير أن نلم برسالة القصة . والقصة من الأجناس الأدبية، فرسالتها - أومغزاها - هى رسالة أجناس الأدب كافة ، ورسالة الفنون بعامة . بيد أنه كثر الحديث عن رسالة القصة بخاصة ، بحسبانها عملا أدبيا يتصل بوجدان المجتمعات ، ويعرض مشكلاتها فى أكثر من قطاع بشرى ، ويحيا دائما مع أضواء التحولات الاجتماعية . . . وبالجملة : يفسر الحياة ؛ ويتأتى تفسير الحياة عن طريق المساعدة الإيجابية فى حل مشكلاتها ، أوعن طريق وضع هذه المشكلات فى مكانها الصحيح ، وهنا يصارحنا القاص بما نكتم من أمرنا ونخفى من شئوننا ، فيجعلنا نبصر الحقيقة ، ونراها فى أنفسنا ، وهذا وحده كفيل باستقبال القصة استقبالا طيبا .

وهناك من يرى اتخاذ القصة أداة للتسلية ، باعتبارها - أى التسلية - ضرورة اجتماعية ، وعنصرا أصيلا فى الحياة ، إذ إنها تباعد بين الإنسان وهمومه ، وتنفى عنه الشعور بالملل . ونحن نرجو أن تنبع (التسلية) من داخل العمل القصصى ، وأن تكون روحا ساريا فى باطنه ، وأن يكون أسلوبها من طراز أسلوبى رفيع ، وإلا كانت تحللا أو تهريجا ، تشمئز منه النفس ، وينفر منه الذوق ، وتنأى معه المتعة الفنية .

وهناك من ينشد فى القصة الموعظة الحسنة . وتناقل فريق من النقاد أن القصة رسالتها تهذيب الأخلاق وتربية النفوس والتبصير بالمثل العليا ، فانساق فريق من كتاب القصة وراء هذه الرسالة ، يحاولون أن يخرجوا قصصهم تتغنى بالفضائل وتنعى الآثام والشرور ، وجعلوا يخضعون لهذا الغرض سياق قصصهم ، ويزيفون له المشاهد ، ويزورون من أجله المواقف لينتهوا إلى النتائج المرصودة ، فخرجت طائفة من قصصهم لاحس فيها ولا حركة لأن لبابها تزوير على الحياة والأحياء ، وقوامها مثالية لايعرفها الواقع ، ولايشهدها الناس .

ونحن لا ننفى أن تتجه القصة نحو العظة ، ولكننا ننكر أن يصطنع القاص أيا من أدوات التزييف للوصول إلى غرضه ، فإن واقعات الحياة مليئة بالمواقف الواضحة الصريحة ، التى يمكن أن ينقلها القاص إلى قصصه ، ويتخذ منها ـ دون فرض أو إملاء أو تزوير ـ مرتكزاً لتفجير طاقاته الفنية ، وعلى شريطة ألا تأتى العظة مباشرة ، وإنما يتأتى لها الإيحاء غير المباشر من خلال الحدث القصصى النامى .

وفى العصر الحاضر احتلت القصة القصيرة مركزاً مرموقا ، وأسهمت العوامل الاجتماعية المعاصرة فى الاهتمام بها ، وطمع كثير من شداة الأدب فى معالجتها مع أنها تحتاج إلى معاناة صعبة ، وممارسة طويلة . وخير القصص القصيرة ما صدر عن الروائيين الكبار الذين مارسوا الرواية أو القصة زمنا ، فاكتسبوا خبرة هيأتهم للقدرة على الاختزال ، والتركيز على العناصر الأساسية المطلوبة لنجاح القصة القصيرة ، ولكن شبابنا اليوم يريدون أن يصعدوا فى طريق المجد الأدبى طيرانا ، أو يفضلون القفز على الخطو ، ويؤثرون المصعد على السلم .

وأيا كان الأمر فالقصة القصيرة ترتكز على (الاقتصاد) فى كل شىء : الاقتصاد فى الحدث ، والاقتصاد فى الأشخاص ، والاقتصاد فى الأسلوب ، والاقتصاد فى الزمان والمكان .

فالاقتصاد فى الحدث يفسره « أدجار ألان بو » بقوله : إن القصة القصيرة تتميز بصفة أساسية بوحدة الانطباع ؛ فهى تمثل حدثا واحدا فى وقت واحد ، وتتناول شخصية مفردة ، أو حادثة مفردة ، أو عاطفة مفردة ، أو مجموعة من العواطف أثارها موقف مفرد ، فلا حاجة ـ إذن ـ لأن يسترسل القاص ، ولا لأن يحرص على عرض التفصيلات والجزئيات ، التى كانت تملأ ـ فى الرواية أو القصة ـ كل يوم وكل ساعة ، بل على القاص أن يجتاز فى القصة القصيرة كل شىء لينتقل مباشرة من لمسة من لمساته للموضوع

إلى أخرى وفى القصة القصيرة نسمع فقط صوت الفنان الذى يجلس وحده يغنى أفكاره الخاصة ، ويعبر عن موقفه الخاص من المجتمع ، وبهذا تبدو القصة القصيرة أشبه بالقصيدة الغنائية التى يبثها الشاعر وجدانه وعواطفه .

والاقتصاد فى الأشخاص معناه أن يعتمد القاص على الأشخاص الأساسيين فقط ، وربما لم يجاوز عددهم عدد الأبطال ، ويرمز بكل منهم إلى قطاع بشرى عريض ، يضع بعضهم أمام بعض . لأن الحيز الذى يعمل فيه غير قادر على أن يستوعب الأعداد الكثيرة للأشخاص الذين تزدحم بهم الرواية أو القصة .

والاقتصاد فى الأسلوب يعنى اختيار الكلمة الموحية . التى تحتفظ بكل ما هو ضرورى ، وتستغنى عما عداه ، وتقوم مع ذلك بحق الوفاء بالتحليل المركز المطلوب . ولاداعى إلى الاسترسال فى الكتابة ؛ فإنه يبدد القصة القصيرة ويهدم شخصيتها .

والاقتصاد فى الزمان والمكان يتطلب القدرة على جمع الماضى والحاضر والمستقبل فى بؤرة واحدة ، تمثل للعيان ، بحيث تظهر هذه الأزمان وكأنها لحظات متعاصرة ، وتزدحم فيها حياة كاملة فى بضع دقائق .

(٢٠)

علام نعتمد فى نقد المسرحية ؟

نعلم أن التمثيل ارتبط فى بلاد الإغريق بالأعياد الدينية ، وكان فى أول أمره مقصورا على الرقص والغناء ، ثم أضيف عليهما ممثل واحد ، ثم ثان ، فثالث. ويعتبر « أسخيلوس » (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) أول من أرسى الأسس الثابتة المسرحية اليونانية ، ومن بعده « سوفوكلس » (٤٩٥ — ٤٠٦ ق . م) الشاعر الذى كان يمثل الروح اليونانى الخالص ، والذى كان أكثر نضجا من سابقه ،

وجاء « يوريبيدز » (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م) فأنزل المأساة إلى حيث تعيش فى مستويات الحياة الإنسانية العادية ، ثم « أرسطو » (٣٨٤ — ٣٢٢ ق . م) فعالج فى كتابه « الشعر » (المأساة) ولم يتحدث بشىء ذى بال عن (الملهاة) التى كانت - على ما يبدو - أبطأ نموا وأدنى مرتبة فى أذهان الأثينيين من (المأساة) ، وكانت طريقته فى النقد تحليلية ، يتناول المسرحية فيحلل أجزاءها ، ثم يعطى آخر الأمر رأيه فى سماتها المميزة الرئيسية .

ومضت بعد « أرسطو » فترة طويلة خلت من النقد المسرحى . . فلما كانت العصور الوسطى الأوربية اهتمت الكنيسة بتنمية الاتجاه الأخلاقى فى المسرحيات الدينية ، وجاء عصر النهضة الأوربية فقامت حركة متميزة للنقد المسرحى ، وراجع الناس مسرحيات القدامى وأقبلوا عليها إقبالا شديدا ، ثم حدثت خطوة جديدة بتأليف ملاه ومآس باللغة الدارجة ، وتمثيلها .

ومنذ القرن الثامن عشر بدأت تظهر أساليب جديدة فى عالم المسرحية وفى نقدها ، وحدد هذه الأساليب عدة عوامل ، بدأت بظهور مسرح « شكسبير » الذى لم يخضع خضوعاً مطلقاً لقواعد المسرح الكلاسيكى ، وتلا ذلك ظهور كتابات عاطفية فى المسرح ابتعدت عن تقليد المسرح القديم وحاولت أسلوبا جديداً ، ثم ظهرت طلائع المسرح الرومانتيكى ، وقوبلت بحماسة لم تلبث أن فترت فى أخريات القرن التاسع عشر ، بتقدم الدراسات النفسية التى ساعدت المؤلف المسرحى على التعمق فى تصوير شخصياته ، وفى تلوين جو مسرحياته ، وساعدت الناقد المسرحى على البحث عن مصادر الانفعال ، وتفسير الميل إلى الاستجابة الانفعالية ، ومكنته من علاج المشكلات القديمة فى ضوء جديد ، ودراسة ظروف دور التمثيل ، وعلاقة الجمهور بها .

وعلى الناقد أن يرصد فى العمل المسرحى عدة عناصر ، وهى :

١ — أن المسرحية قد أنشئت لتمثل - لا لتقرأ فحسب - وهذا يقتضى استحضار المسرح بجوهره وشكله وتفصيلاته عند النقد (كما استحضره المؤلف عند التأليف) ، فالمؤلف يجب أن يكون واعيا أن محاولته الفنية هذه ستجسد على منصة التمثيل ، وأنها ستوضع إلى جوارها أصوات ، وأصداء ، وأضواء ، وألوان ، وموسيقى . . وغيرها .

٢ — أن الكاتب المسرحى هو الذى يضع نفسه فى موضعين معا : موضع عدد من الشخصيات الحية ، وموضع فرقة من الممثلين لكل من أفرادها دوره المعين فى المسرحية التى يكتبها ، على أن يراعى إيجاد الانسجام التام بينهم بوصفهم مجموعة متكاملة لا ذوات منفصلة ، ثم تكون له - فى الوقت نفسه - القدرة على كبح جماح شخصيته هو فلا يفرض نفسه على أعمال هى من اختصاص أشخاصه .

٣ — أن الحوار الجيد لا يعنى حتما أن يكون ذا صبغة بيانية ، وإنما يعنى الحوار الجيد أن ينبع الشخصية ، وأن يناسب النطق به من فوق منصة المسرح ، بما يقتضيه الأداء المسرحى ، فى دقة ، وفى وضوح ، وبحيث يكشف عن الأوضاع الاجتماعية لكل منهم ، وعن مستواه الفكرى والذهنى .

٤ — أنه يجب أن يكون المؤلف قادراً على إيجاد شخصية متميزة لمسرحيته ، ويستدعى هذا ترتيب الأحداث التى تشكل الموضوع ، وتحديد معالم الشخصيات الممثلة ، ومواقفها التمثيلية بالحوار وبالحركة ، واستقطابها نحو الهدف .

٥ — أنه يجب تحديد الموضوع ، واجتناب الموضوعات الهامشية ، التى قد يجر الانسياق نحوها إلى الفشل ، وإلى إهمال الموضوع الأصلى .

٦ — أنه يجب الاهتمام - فى الفصل الأول بخاصة - بإعطاء المعلومات

الضرورية التى تساعد على استكشاف الموضوع ، وعلى معرفة معظم — أو جميع — الأشخاص فى المسرحية ، ولامانع من الحديث عن بعضهم ، أو توجيه الأشخاص التى ظهرت إلى البحث عنهم . وكذا الأمر بالنسبة إلى التعريف بزمان المسرحية ومكانها . (وإن كانت المسارح الحديثة تساعد فى هذا بالإضاءة والألوان المساعدة) .

٧ — أن يكون المؤلف قادراً على خلق الأزمات أى إيجاد الصراع ، والصراع هو المظهر المعنوى للمسرحية . وكلما أمكن أن ينقلنا إلى الحياة ويمثل لنا الخير والشر استأثر باهتمامنا .

٨ — أن يكون المؤلف قادراً على إشاعة التشويق أى مضاعفة الرغبة فى معرفة ما يلى من أحداث . وكلما قدر المؤلف على أن يجعل المتذوقين يجهلون النتائج النهائية جذبهم إلى متابعته وأعطاهم فرصة الحدس . وكم يكون جميلا أن تأتى النتائج بعيدة عن حدسهم .

وعلينا أن نعلم أن المسرحية تعتمد أساسا على الحوار ، وأن مجال السرد فيها أضيق من أن يذكر .

والحوار فى المسرحية هو الحوار المضغوط ، فعلى المؤلف أن يقتصد فى استعمال الكلام ولا يسرف فى استخدامه ، وهذا يتطلب منه طول التروى ، واستحضار الذوق ، والمهارة الفنية .

وإذا اختار المؤلف شخصيات ذوات لهجات اصطلاحية معينة فالأمانة توجب رعاية هذه الاصطلاحات.وإذا كان ينقل عن الحياة العادية فليذكر أنه يبدو شاذا ـ وربما خاطئا ـ أن يسمع الجمهور عبارة لاتجرى بها ألسنة الناس فى هذه الحياة ، فاللغة هى العلامة المميزة للفرد وللطبقة فى آن. لكن ليس ضروريا أن تطابق لغة المسرح لغة الشارع أو الواقع، فإنما واجب المؤلف أن ينتخب من لغة الواقع ويرتفع بها ، وأن يترك كل شخصية تنطق عن

حقيقتها الإنسانية . وهذه الحقيقة الانسانية لا تعتمد فقط على واقع اللغة ، ولاتعنى واقعة اللفظ ، وإنما تعنى واقعات النفس والعقل ، والعاطفة ، فاصطناع اللغة يجب ألا يسلبها هذه الحقيقة، ويتبع ذلك الحفاظ على طرائق تفكيرها ، فلا يجوز - مثلا - أن يتحدث أمى بأفكار الفلاسفة أو أن ينطق بالصور الشعرية العالية أو أن يتشدق بألفاظ قاموسية .

ومازلنا عند رأينا أن فى الفصحى الميسرة السهلة متسعا للمؤلفين الذين يريدون أن يحتفظوا بلغتهم الأصلية وأن يرقوا بلهجات مجتمعاتهم إلى حيث تلتقى الامة العربية على لغة سواء، ولسنا مع الذين ينادون بكتابة المسرحية بالفصحى وإن قدمت للقراءة وبالعامية أن قدمت للمسرح ، ولا مع الذين يرون إلزام المتعلمين فى المسرحية باللغة المعربة والأميين باللغة الدارجة ، ولا مع الذين يجعلون الفصحى صالحة فى (المأساة) وأقل صلاحا فى (الملهاة) ، ولا مع الذين يفرضون الفصحى على المسرحيات التى تمثل أشخاصا أجانب فى المكان كالروايات المترجمة ، أو تمثل أشخاصا أجانب فى الزمان كالروايات التاريخية والأسطورية فإذا مثلت المسرحيات ما تتفق مع المشاهد فى الزمان والمكان فلا بد من أن يتكلم الأشخاص بلغتهم الواقعية التى يفرضها عليهم هذان العاملان (الزمان والمكان).

إن كلا من هذه الاتجاهات لا يعطينا فنا أصيلا ، وإن أعطانا فنا فإنه يكون فنا موقوتا، لايلبث أن يحال على المتحف عندما تتغير الحقائق الواقعة فى حيوات الأجيال . ونحن لانرضى أن يفرض علينا أن نتذوق فنا (مسلوقا) أو محضرا تحضير (السندوتش)، يسد حاجة ، وتمرره حلوقنا بسبب هذه الحاجة ، ثم لايبقى ولا يخلد . ولا نسيغ أن نضيفه إلى التراث ، لأنه لايمثل ثروة تستحق الفخار بها .

قلنا : إن مجال السرد فى المسرحية أضيق من أن نهتم به ، ولكنه قد يأتى بطريقة أشبه ما تكون بالمناجاة (المونولوج) أو حديث النفس المتهافت ،

ويجتذب النظارة ويستبد باهتمامهم ويجعلهم يحبسون أنفاسهم ويصغون إليه ويملك أبصارهم وأسماعهم . وتسهم المعينات المسرحية فى إبرازه ، وفى رسم أبعاد صاحبه ، وإظهار مكنونات نفسه ، والإحاطة بشخصه .

وأهم انواع المسرحية :

١ ــ المأساة : وهى تعالج موضوعات الخصومة والشقاء والتعاسة والعذاب والجريمة وسائر ألوان الفاجعات ، من مثل مقاتل الملوك ، وانهيار العروش .

وأشخاصها كانوا فى أول الأمر عند اليونان من الأرباب ، ثم استعملوا فيها أنصاف الأرباب، ثم الأبطال من البشر ، وفى عصر النهضة الأوربية صار الإنسان هو البطل ، ولكنه الإنسان الفائق الممتاز .

ويتميز جوها بالرهبة ، حين تحاول إظهار قوى ماوراء الطبيعة ، وإبراز الأشباح ، والحظ ، والقدرية، وغيرها مما لايستطيع الإنسان إدراك تفسيره أو اكتناهه .

وتثير المأساة مشاعر الشفقة والخوف، وتحرك حنايا الحنان، وذلك ناشئ مما دعا إليه « أرسطو » من (نظرية التطهير) . ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا : إن الهدف من التطهير هو إشعارنا بالجلال .

والصراع فى المأساة صراع خارجى أو داخلى ، أو هما معا يسيران جنباً إلى جنب ممتزجين أو مشتركين والصراع الخارجى ينشأ من صدام الإنسان مع القوى الخارجة عن ذاته، والصراع الداخلى ينشأ من منازلته عواطفه و وأفكاره هو ؛ أو يكون هذا النزال بين عقله الواعى وعقله الباطن .

وغالباً ما تكون المأساة خالصة الذكورة (أى كل أشخاصها من الذكور)؛ لاعتمادها على العنف والبطولات الخارقة .

وغالباً مايختار مؤلف المأساة فرداً يسيطر على سائر شخصياتها ، ولايمنع هذا أن يقع البطل فى خطأ ؛ بسبب جهله الشئون التى لايسمو إليها عله ؛ أو بسبب الأهواء البشرية ؛ تبعا للمواقف التى يضعه المؤلف فيها .

وقد يكون للبطل صنو ، وينشأ من الاحتكاك بينهما الانفعال المفجع كما فى مأساة (عطيل) حيث يصطرع : « عطيل » و « ياجو » .

٢ — الملهاة وتعالج موضوعات البشر والموضوعات التى تميل إلى والتبسط .

وأشخاصها من الطبقات المتضعة اجتماعيا ، ومن الطبقات الدنيا من أهل القرى والمدن .

ويتميز جوها بالصخب . وتثير المرح والبهجة .

ويقوم الصراع فيها على المفارقات التى لاتتبينها إذا تصورنا الشخصيات معزولة عن بيئاتها ، وإنما نتبين هذه المفارقات ـ ومن ثم الصراع بينها ـ حين تحتك الشخصيات غير العادية بالأنماط العادية الأخرى من البشر ، وهى شخصيات وأنماط لاتمثل أنفسها فحسب ، وإنما تمثل طبقاتها الاجتماعيه وتتبدى فيها ملامح هذه الطبقات ، ولهذا كانت الملهاة فى أرفع صورها مرآة لكافة الأعصر وليست مرآة لعصرها فحسب ، وصورة لكافة الأمم ، وليست صورة لأمة معينة.فيها نرى أنماط البخيل ، والأبله ، والمنافق ، والمغفل،... وما إليها . ومن هنا كانت ترجمة الملاهى أمراً سهلا .

ويشترك فى الملهاة الرجال والنساء ، وقليلا ما نجد ملهاة لاتضطلع فيها . امرأة بدور رئيسى . ويقوم الصراع بين النوعين حين تتراءى حالات اجتماعية معينة يتساوى فيها الرجال والنساء ، فيأتى الضحك من الصدام الواقع بين أمزجة الذكور وعقلياتهم وتصرفاتهم وأمزجة النساء وعقلياتهن وتصرفاتهن .

وتتميز الملهاة بشيوع أسلوب التندر وتنجلى النادرة فى أوضح صورها فى شكل (التورية) المعروفة فى (البديع) — أو (النكتة) أو (القافية) — كما يسميها المصريون — وكلما دلت التورية وماشاكلها على مزية ذهنية جذبت النظارة واسقبقت متابعتهم .

والملهاة تعتمد عادة على تتابع التركيز المسرحى فى الشخصيات المختلفة، فكلهم أبطال ، وليس لواحد منهم ميزة على آخر ، أو فرصة للاستبداد بالبطولة ، إلا فيما ندر .

٣ — الدراما الحديثة : وتهدف إلى تصوير الواقعات الإنسانية ، وبهذا تقترب من واقع الحياة أكثر مما تقترب منه المأساة التى تعالج أمور ماوراء الطبيعة ، وأكثر مما تقترب منه الملهاة التى تعالج شئون الفكر عادة .

وتستطيع الدراما الحديثةأن تتناول الإنسان بوصفه كائناً متحضراً ، وتتسع دائرتها بدءاً من البحث فى مشكلة (القانون) الذى ابتكره الإنسان ليعارض به الطبيعة ، ومن ثم تنتقل إلى مسائل هامة تتصل بسعادة الإنسان بوصفه فرداً فى مجتمع يحكمه القانون ، ثم تنتقل إلى مشكلة الحب والزواج والعلاقات الأسرية. وقد تتسع الدائرة فتتناول الهيئة الاجتماعية ومشكلة الطبقات .

وندرس مثلا : فكرة (علاقة الإنسان بالكون) ؛ فالمأساة تعالج الموت بوصفه مشكلة أزلية ذات مغزى رهيب للانسان، والملهاة تعالج استمتاع الإنسان بأطايب الحياة مشغولا عن الموت واقعاً فى لذات لحظته ، أما (الدراما الحديثة) فانها تعالج الوجود الإنسانى من وجهة نظر الحضارة الواعية المدركة للموت ، لكنها توجه اهتمامها - فى الأكثر - إلى العلاقات الاجتماعية الواقعة ، لا إلى المشكلات المعنوية المجردة ، وتبحث هذه العلاقات

الاجتماعية فى إطار تأمين السعادة واستبقائها على الأقل إلى ما بعد اللحظة التى نحن فيها .

ومثلا آخر : واقعة ثروة هابطة على رجل . فى المأساة يعتبر الرجل هذه الثروة مجرد خيال لا يقاس بما يخشاه من القدر والفناء ، وفى الملهاة تكون ملذات الساعة هى الحقيقة الوحيدة التى تفرض عليه امتلاك الثروة وتبديدها ، وفى الدراما الحديثة يعرف الرجل قيمة الثروة ؛ ومن ثم يستمر تفكيره فى خير الطرق إلى تثميرها والإفادة من علم الاقتصاد فى تنميتها .

وأيا كان نوع المسرحية فإنه يعالج فى ظل قانون عاش زمنا طويلا وما يزال له إلى اليوم دعاة ، وهو قانون الوحدات الثلاث وهى : وحدة الحدث ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان .

وقد عنوا بوحدة الحدث أن تكون العقدة التى تدور حولها أحداث المسرحية واحدة ، بمعنى أن يكون موقف الأبطال والممثلين تجاه العقدة موقفا متوحداً غير متفكك ولا متمرد . وقد أوحى بهذا إلى المسرح القديم ما عرف باسم (نظرية فصل الأنواع) التى تفصل فصلا تاماً بين (المأساة) و (الملهاة) فلا يجوز الجمع بينهما فى إطار واحد ، وهى نظرية ثار الرومانتيكيون عليها ، بدعوى أن الحياة التى اعتبر المسرح محاكيها ليست جداً خالصاً ولا هزلا خالصاً ، بل إنه كثيراً ما تجمع الحياة مشاهد الجد إلى مشاهد الهزل ، فإذا جمعتهما المسرحية لم تكن خارجة على منطق الحياة الواقعة ، فضلا عن أن هذا الجمع يظهر ما فى الحياة من مفارقات ، وهذا مما يكسب المسرحية وضوحا وقوة .

وعنوا بوحدة الزمان أن الوقت الذى يستغرقه التمثيل يجب أن يناسب طول الزمن الذى استغرقته الأحداث الممثلة فى عالم الواقع . وقد نشأ القول بضرورة مراعاة هذه الوحدة من القول بضرورة جعل المسرحية شيئاً قابلا للتصديق ، حين يرى أنه من المستحيل أن يصدق أحد أن عمل عدة أشهر أو عدة سنوات يجوز أداؤه فى ثلاث ساعات ، أو أن يجلس المشاهد ويتصور

أن السفراء بين دولتين قدذهبوا وعادوا ، أوأن الجيوش فى الحرب حشدت والمدن حوصرت ، أو أن الذى كان منذ قليل تزف عروسه إليه يبكى ابنه الشاب منها .

سوى أن الكتاب المسرحيين ـ على مر الزمن ـ لجئوا إلى الحيل ، للإيهام بتحرك الحوادث فوق منصة المسرح فى سرعة ، على غرار ما فعل « شكسبير » فى كثير من مسرحياته .

وعنوا بوحدة المكان استمرار المشاهد من خلال المسرحية فى المكان نفسه الذى ابتدأت فيه هذه المشاهد (وقد تقبل الأمكنة المتقاربة) ، فمن غير المقبول أن تتعدد الأمكنة وأن تتباعد ، لأن هذا أو ذاك يعنى تباعد المسافات الذى يعنى بدوره تباعد الزمن .

فالقول بوحدة المكان نتيجة اقتضاها القول بوحدة الزمان .

وقد تمرد كثير على هذه الوحدة ، ونظروا إلى « شكسبير » فى بعض أعماله المسرحية ، ففى (عطيل) انتقلت المناظر من (البندقية) إلى (قبرص) ، وفى (مكبث) توزعت المشاهد ما بين (اسكتلندا) و (إنجلترا) ، وفى (أنطونى وكليوبترة) انتقلت المناظر من (الإسكندرية) إلى (روما) إلى (الاسكندرية) إلخ .
على أن مسرحياته التى أجراها فى مكان واحد مثل (هملت) ـ التى أجرى معظم حوادثها فى جنبات القصر ـ كانت أعمق أثراً فى نفوس نظارتها .

وقد اتجه النقد الحديث إلى قياس العمل المسرحى بالطابع أو الاثر الذى تتركه المسرحية « ككل » فى جمهور النظارة ، وهذا يعنى النظر إلى فكرتها التى يتوحد عندها الموضوع ، وتلتقى عندها الشخصيات ، وتجتمع عندها العملية البنائية . وليس يعنى هذا توحيد الانفعالات أو تشاكلها ، وإنما يعنى أن تسهم الانفعالات ـ أيا كانت ـ فى إيضاح الفكرة الواحدة ، وفى تكوين الطابع العام .

فهرست الكتاب

الموضوع	ص

المراجع

هى مراجع كتاب المؤلف (قضايا النقد الأدبى الحديث)
الذى أصدره بالقاهرة سنة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨ م

كتب أخرى للمؤلف

---

١ –) قضايا النقد الأدبى الحديث
٢ –) اتجاهات النقد الأدبى العربى
٣ –) الاتجاهات الفنية فى شعر عبد الرحمن شكرى
٤ –) العبارة وتأليفها فى كتابى نقد النثر والبرهان (تحليل وشرح)
٥ –) ملهاة الشاعر أحمد شوقى (تحليل ونقد)
٦ –) قصة خان الخليلى لنجيب محفوظ (تحليل ونقد)
٧ –) مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم (تحليل ونقد)
٨ –) لحق ديوان عبد الرحمن شكرى
٩ –) نصوص مختارة من العصر العباسى الثانى
١٠ –) ابن زيدون وشعره
١١ –) مختارات من الأدب الأندلسى
١٢ –) الهدية السعدية شرح الأربعين النووية
١٣ –) التعريف بالحديث الشريف
١٤ –) فى رحاب الهدى النبوى

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٨٩ – ١٩٧٢